

# PARAGONE

*diretto da Roberto Longhi*

## 111

### ARTE

LONGHI: *Qualità e industria in Taddeo Gaddi ed altri*, II - GHIDIGLIA QUINTAVALLE: *Per Michelangelo Anselmi* - LONGHI: *Un'opera estrema del Caravaggio* - PILO: *Ritrovamenti per Francesco Zugno*

*Antologia di artisti*

*Appunti*

MARZO

---

SANSONI EDITORE - FIRENZE

## 1959



# PARAGONE

*Rivista di arte figurativa e letteratura*

*diretta da Roberto Longhi*

## ARTE

Anno IX - Numero III - bimestrale - marzo 1959

## SOMMARIO

ROBERTO LONGHI: *Qualità e industria in Taddeo Gaddi ed altri*, II -  
AUGUSTA GHIDIGLIA QUINTAVALLE: *Per Michelangelo Anselmi* - ROBERTO  
LONGHI: *Un'opera estrema del Caravaggio* - GIUSEPPE MARIA PILO - *Ri-  
trovamenti per Francesco Zugno*

## ANTOLOGIA

Di artisti: *Il 'Salterio' riminese di Bonifacio Bembo* (M. L. Ferrari) -  
*Una pala giovanile del Garofalo* (M. A. Novelli) - *Un altro Battistello*  
(M. Gregori) - *Due opere di Simone Giorgini nella chiesa romana di Santa  
Maria della Scala* (A. Nava Cellini)

## APPUNTI

*Il nuovo catalogo del Museo Correr* (G. M. Pilo)

*Redattori:*

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA, ANTONIO BOSCHETTO,  
GIULIANO BRIGANTI, ENRICO CASTELNUOVO, RAFFAELLO CAUSA,  
MINA GREGORI, ANDREINA GRISERI, ROBERTO LONGHI,  
ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE, FEDERICO ZERI

*Redazione*

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

*Amministrazione*

CASA EDITRICE SANSONI  
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa  
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

★

Prezzo del fascicolo artistico	L. 1100
(estero L. 1200)	
Prezzo del fascicolo letterario	L. 500
(estero L. 700)	
Abbonamento alla sez. Arte	L. 6000
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2700
(estero L. 7000 e L. 3700)	
Abbonamento cumulativo	L. 7500
(estero L. 9500)	



ROBERTO LONGHI

## QUALITÀ E INDUSTRIA IN TADDEO GADDI ED ALTRI - II

LA VICENDA abbozzata nella prima parte di questo studio potrebbe ora continuarsi a lungo sia accompagnando il corso di Taddeo dal '40 in poi, sia, e ancor meglio, cercando, in parallelo, il rilevante persistere, anche nel decennio '40-'50, dell'azione di Maso sui pittori fiorentini. Ma, nell'economia di questa rivista, mi toccherà farlo per cenni.

Su Taddeo, per esempio, si vorrà consigliare una sosta più lunga del consueto dinnanzi ai due grandi affreschi del Camposanto pisano /*tavole* 1, 2/, verisimilmente databili al soggiorno dell'artista in quella città nel 1342 e dove egli mostra d'aver ricomposto con intelletto più sottile che mai le sue varie precedenti esperienze e, fra esse, anche quella, qui ravvisata, di Maso.

L'eccellenza poetica di quei due 'cartelloni' narrativi fu del resto ripetutamente indicata dal nostro maggiore storico dell'arte, il Toesca. Egli ne era sorpreso al punto da indursi a immaginare, per quell'unica occasione, una specie di 'super-Taddeo' che, senza minimamente deflettere dalla poetica del maestro, lo sovrasterebbe pur senza saperne dare altro segno di sé. Metodologicamente il riconoscimento di alta qualità è sempre fondamento più sicuro per una buona indagine che non l'analitica depressiva degli affrettati e impietosi distintori di mani, sottomani, assistenti, compagni, aiuti, seguaci vicini e lontani, pronti a intervenire non appena la qualità di estrinsecazione appaia più corrica o trasandata di quella del 'maestro'. Ma il risultato, nei due casi può finire per rassomigliarsi troppo. Perché, tanto il vietare a un artista di ridursi, nelle occasioni più povere, a 'industrial designer' di sé medesimo, quanto il disconoscergli la possibilità di elevarsi sul proprio comune livello in contingenze più avventurate, allora accordando 'idea' e 'fare' effettivo come è proprio della poesia vera, egualmente soggiacciono alla carenza nell'intendere quella struttura ambientale che variamente condiziona la produzione figurativa, e massime in un'epoca collettiva e normalizzante com'è ancora il Trecento. In parole anche più povere: nell'ambito della domanda e dell'offerta di oggetti materiali come sono le opere dell'arte figurativa e pure lasciando il

dovuto margine di oscillazione alla variabile moralità dei produttori — ora cioè, come artisti, più severi verso se stessi, ora come artigiani, più cedevoli verso il pubblico pagante, è certo che la produzione più eletta con tutto quel che comporta d'impegno e d'applicazione, di costo di giornate e di materie spesso pregiate, non trovava allora tanto facilmente gli ordinatori disposti a farne le spese. Spesso, 'non erat pretium operis...'; e così le opere rischiavano ad ogni diversa occorrenza di sembrar più diverse che non fossero; senza cioè che, per quel divario, s'abbia a creder distinta, come avviene ai critici folli d'individualità per scadenti che siano, la persona produttrice dell'oggetto.

Per tornare all'esempio di Pisa, Taddeo avrà trovato l'occasione specialmente propizia per dir tutto ciò che aveva in animo da tempo. Si pagò una volta tanto (o gli venne pagato) il lusso di restare da capo a fondo poeta vero; ora spaziando come un'aquila sulla laguna immensa e le isole sotto il Geova che dà la trista commissione al demonio; ora fabbricando per filo e per segno spaziale le lontane città gotiche; ora spingendo i pastori e le greggi di Giobbe nei forami e negli anfratti delle rocce a druse in tralice; ora affaticandosi nei moti di violenza; ora inclinando e sbriciolando la tettoia del povero Giobbe con sottilità quasi leonardesca. Purché si lascino da parte i pochi inserti di altra anonima mano, non si è mai stanchi, insomma, di rileggere quei due racconti di legatura così complessa, al di qua di Giotto stesso.

Ma oltre quel gran segno, cui sembra strettamente accordarsi nel tempo e nella buona sorte, il noto polittico di New York, non sembra che Taddeo procedesse ancora. E non già che nei nuovi affreschi di Santa Croce o di Ognisanti, o nel Crocefisso di Ruballa manchino tracce dell'antica sceltrezza. Ma il prevalere dell'industria come si manifesta a Firenze giusto dopo la grande moria del 1348 (e che dimostra forse più ancora lo scadimento del gusto degli ordinatori che dei pittori stessi), fa sì che gli altari tardi del maestro, da quello di Pistoja (finito sul '53) a quello di Santa Felicità o della Madonna del 1355 oggi agli Uffizi, non possano reggere al confronto con le cose migliori dei decenni precedenti; e che, pertanto, non giovi ora percorrere più in particolare quest'ultimo tratto di via Gaddi.

Come accennavo, sarà invece più utile qualche indicazione sui riflessi che la poetica di Maso (magari mista a quella di Taddeo, che del resto vi si era anch'egli esercitato tra il '34 e il '42) sembra portare sul corso di altri fiorentini



della stessa generazione, come per esempio in un Daddi; o, per la generazione più giovane, in Puccio di Simone, Allegretto Nuzi e simili. Fatti che sono del quinto decennio.

Vero è che a questa ricerca la critica moderna ha opposto impedimenti assai gravi. Nonostante il merito cospicuo del prof. Offner nel ricostruire il più solenne polittico di Maso e nel restituirgli la lunetta mutila di Santa Croce; nonostante la più vasta illuminazione del Berenson, quando, nel '32, consegnava a Maso la 'Madonna della Cintola' di Berlino, la 'Coronazione' Rothermere (Budapest), la 'Morte della Vergine' di Chantilly — che son quadri connessi fra loro — e il trittico Babbott; ancora ai tempi della mostra giottesca del '37 si preferiva indugiare su un superfluo 'Maestro di Chantilly' e si restava in nube sulla cronologia del grande Maso: peggio, si preferiva, sotto sotto, spingerla il più avanti possibile sulla fede di documenti poco stringenti; piuttosto dopo il '40, che prima. S'intende che, a questo modo, Taddeo e soprattutto il diletteissimo quanto mediocre usignolo meccanico Bernardo Daddi continuavano ad accumulare premi di precedenza nello svolgimento della pittura fiorentina. Però, una volta riassetata la scala dei valori più alti e vedendosi che a Maso (come già aveva inteso il Toesca nel 1929) spettava il grado fra tutti più eccelso, non sembrerà ormai arduo intendere che cosa ne debba derivare nella ragione cronologica di quei decennî. Spero la prima parte di questo saggio abbia offerto la prova interna che già nel '33 e nel '34 Bernardo e Taddeo si esercitavano sui principî di 'quantità cromatica' creati da Maso che dunque già consisteva a quegli anni. Nel 1336 l'autore della pala di San Giorgio a Ruballa (cui si legano poco stante gli stupendi affreschi del sepolcreto Strozzi a Santa Maria Novella che mi sembrano più antichi dei 'di Cione' cui sono stati riferiti) mostra anch'egli una inclinazione masesca così spiegata da doverle di già attribuire parecchi anni di vita. E se il trapasso si vede sempre procedere da Maso a codesti altri pittori e non mai viceversa è intuibile come sia da ristabilire l'ordine delle precedenze. Si potrebbe anche andare più in là, e, intaccando senza riguardo la malposta questione senese, chiedersi se, in confronto al polittico aretino che è del 1320, Pietro Lorenzetti, giunto nel 1329 alla sua famosa predella carmelitana, non confessi nei modi dello spazio l'adesione a una nuova formula fiorentina, verosimilmente masesca. Nulla vieta, insomma, ch'essa fosse già in essere sullo scadere del terzo decennio a non molti anni da quel

suo grande e vero precedente che era stata, di Giotto, la cappella Peruzzi.

S'intende che per risolvere il problema, sicuramente fondamentale per tutta la pittura del Trecento fiorentino, occorrerà finalmente accordarsi sul catalogo di Maso e sulla sua probabile consecuzione. Oggi sembra già ineccepibile il gruppo formato dagli affreschi di Santa Croce a Firenze e di San Francesco a Pistoia */tavola 3/*, il trittico Babbott, i tre pezzi di Chantilly, di Budapest e di Berlino */tavola 4a, b, c/* che, come ho già detto nel '48, per la loro sicura connessione e il formato inedito non si spiegano che come stigli — per dir così — di un tabernacolo la cui porticella, in ragione del soggetto e della misura smilza, non può essere che la tavoletta berlinese della Cintola e pertanto indicherebbe la naturale destinazione all'eponimo tabernacolo di Prato; il polittico di Berlino (e Griggs) il cui centro di Madonna, prima attribuito al Daddi, diviene il naturale precedente per questo pittore di seconda fila; la ridipinta 'Madonna' Chiaramonte-Bordonaro illustrata dal Bottari; il più tardo polittico di Santo Spirito dove la 'Madonna e il Bambino' mostrano una discreta deviazione della regola di 'quantità cromatica' quasi cercando accordi con la fusa e libera naturalezza di Stefano.

Ma resta ancora da discutere un gruppo di opere di qualità sempre altissima talora anche nell'esecuzione, talora soltanto nell'idea, spesso gratificate a Jacopo di Cione o al Nuzi e che invece rientrano nell'arco poetico di Maso. Così per esempio: l'anconetta di 'Madonna fra sei Santi e due angeli' già di Salvatore Romano a Firenze; la 'Madonna tra quattro Santi e due angeli' già nella collezione Platt (Sirén: Jacopo di Cione); l'ammirabile tavoletta di Altenburg con la 'Incoronazione della Vergine e due schiere di Santi' (n. 18) */tavola 5/*, il trittichetto del Museo di Detroit di 'Madonna fra sei Santi' e, negli sportelli (purtroppo sfigurati dalla pulitura) la 'Crocefissione e la Natività con l'annuncio ai pastori' (Berenson: Nuzi); la 'Madonna' n. 1141a di Berlino, seduta sull'ampio trono-bancale a intarsio certosino tra quattro Santi e quattro Sante (Berenson: Jacopo di Cione), opera tarda perché in qualche collusione con la tenerezza 'unita' di Stefano. I due casi del mirabile trittico portatile del Museo Bonnat a Bayonne */tavola 6/* con 'Madonna' sul tappeto orientale al centro e, sui lati, dodici e dodici Santi posti in tralice in doppia schiera (Berenson: Jacopo di Cione); e dello stupendo trittico Sterbini */tavola 7/*



oggi a St. Louis (prima attribuito a Giovanni da Milano poi, come al solito, a Jacopo di Cione) con, al centro, la 'Madonna col Bambino sospesa in gloria' fra angeli e, negli sportelli, sette e sette Santi in paradiso, potrebbero aprire il problema eventuale delle numerose copie da Maso nelle botteghe di Firenze. Ed è ben possibile che la principale fosse quella degli Orcagna già attiva prima del '45. Suggestisce che così fosse anche l'anconetta di Palazzo Venezia con 'l'Incoronazione della Vergine tra quattordici Santi e due angeli musicisti', anche più dichiaratamente orcagnesca, eppure tutta strettamente desunta da idee di Maso.

Che Maso del resto cedesse generosamente modelli per l'imitazione corrente e persino per lo smercio nelle campagne e nelle fiere è dimostrato meglio che mai dal paliotto 222 della Pinacoteca Vaticana (vedine un particolare a *tab. 111a*), creduto dal Sirén di scuola bolognese del '300 (e, con dubbio, persino di Jacopo di Paolo), più tardi allogato genericamente (anche dal Prof. Offner) in Italia settentrionale, ma che sebbene, anzi proprio perché, intelligente riduzione artigiana, sa decalcare fedelmente e incantevolmente un intero 'Ciclo della Passione' inventato da Maso di Banco. Ecco dunque un esemplare che offre lumi preziosi sulle consuetudini della traduzione commerciale in serie, e a buon prezzo, dei capolavori della prima metà del Trecento. Nulla di strano che, per la maggior parte, tale produzione, negli inverni più rigidi della montagna toscana, sia poi finita nelle cappe dei camini o consumata come portella di stabbiuolo.

Anche a parte queste modeste desunzioni, non è dubbio che la ricchezza di motivazioni offerte da Maso nel decennio '30-'40, sia nell'ampio ordine epico della storia murale, più adatta ad approfondimenti spaziali, sia in quello del dipinto minore, anzi spesso privato e minuscolo, pervaso di lusso paradisiaco, e perciò portato a ribaltare e contrarre sull'oro lo spazio, restò il precedente fondamentale per quanto rimase di vivo nella pittura fiorentina fin circa la metà del secolo.

E per ritornare al primo discorso. Lasciato Taddeo al suo immobile malumore di anziano sapiente, s'era già detto di quanto interesse possa tornare l'ultimo tratto del Daddi negli otto anni che gli restano di attività dopo il 1340.

Sì; proprio il Daddi che, per meglio esprimere il proprio personale e puntuto goticismo non era mai salito più in alto che nella predella domenicana (databile con estrema

verosimiglianza nel 1338) o nella predella del macchinone di San Pancrazio o nelle due storie di Sant'Orsola a Zurigo e a Bruxelles (e vedi 'Paragone' 3, 1950) cambia metro dopo quegli anni; ed è cambiamento che, non bene inteso, ha fatto persino cambiar nome al maestro stesso.

È abbastanza nota, per esempio, la vicenda attributiva della bellissima predella vaticana con le 'Storie di Santo Stefano e di San Lorenzo'. Dopo una prima stagione senese (dal Cavalcaselle al Berenson giovane), il riferimento al Daddi affacciato dal Vitzthum guadagna terreno dal principio di questo secolo e oggi non trova ormai contrasti. Ma non è lecito dimenticare che un grande conoscitore come il Toesca, nel 1929, l'avvicinasse ai modi di Maso. Era un'osservazione portante se oggi può ancora servire a indicare il muoversi del Daddi in direzione di Maso. E che ciò potesse avvenire per eventuale suggerimento di Taddeo potrebbe pure affacciarsi, dato che le partiture e le pause masesche vi si alternano alle pressure scheggiate proprie allo stesso Taddeo /*tavola 8*/. Ove infine potesse perfezionarsi l'ipotesi (già aperta dal Prof. Salmi) che la predella figurasse in calce non già a un polittico di Bernardo ma proprio di Taddeo, e cioè in quello oggi a New York, dove i Santi Stefano e Lorenzo in grande evidenza hanno più volte suggerito si tratti dell'altare citato con gran lode dal Vasari assieme con la predella, in Santo Stefano al Ponte, allora sarebbe conquistata la prova di una collaborazione fra i due artisti, adatta a portare nuovo lume sui loro scambi intellettuali al principio del quinto decennio, essendo già stata indicata la vicinanza di quell'opera agli affreschi pisani. Da che parte poi si desse, più che ricevere, s'è già anticipatamente alluso.

Della connessione si hanno infatti altre prove subito dopo. Dal polittico del Chiostro Verde, datato e firmato da Bernardo nel 1344, — e dove, per dirne una, la figura del San Pietro è fedelmente desunta dal trittichetto di Taddeo datato del 1336 e pubblicato nella puntata precedente di questo saggio — a quello di Highnam Court sottoscritto nel 1348, lungi dal potersi estrarre, come si è preteso di fare, l'entità fatiscente di un 'assistant of Daddi', sono invece da indurre nel maestro stesso i segni di una variazione prodotta da una prolungata contiguità con Taddeo e con la sua formula dove scheggiatura e quadratura (Taddeo e Maso) formano l'emulsione, e il vecchio gotico personale di Bernardo, il precipitato. Che il Daddi poi non riescisse mai pienamente in tali esperimenti non servirà che a denunciare quei suoi forti limiti mentali che

la critica moderna non ha voluto indicare ma che, una volta restituita la giusta situazione di Maso, verranno sempre meglio in chiaro.

Alla stessa conclusione porta del resto il rilevare come nello stesso ambiente, e negli stessi anni (siamo sempre nel quinto decennio), almeno due pittori, che io vedo di statura maggiore che il Daddi non sia, mostrano di intendere assai meglio di lui la traccia dell'alta poetica Masesca. E tanto meglio se il primo è probabilmente uscito dallo studio del Daddi stesso, giacché è proprio sulla sua formula ch'egli sembra condurre una continua e intelligente revisione nel senso indicato. Questi è il pittore che il Berenson, sempre molto attento ai riflessi di Maso, si provò a identificare con Allegretto Nuzi in una sua prima fase e cioè suppergiù ai tempi del suo tirocinio fiorentino, accertato per il '46 e poco oltre. Questi è il pittore che il prof. Offner, dopo aver condotta una intelligente dicotomia nell'altare destinato a Fabriano l'anno 1354, e dove anche il Nuzi è davvero presente, ma in una sola figura, ha voluto, da quella collocazione, denominare per l'appunto 'Maestro dell'altare di Fabriano'. Questi è il pittore che, da parte mia, nell'identificarne alcune opere a Parma e a Firenze, ho preferito supporre identico a quel Puccio di Simone che firmò il polittico (ora, per ridipinture, irriconoscibile nel pannello centrale) dell'Accademia di Firenze e, nel 1350, la 'Madonna' fino ad oggi irreperita della raccolta Artaud de Montor. Probabilmente egli era lo stesso 'Puccio che stava in via Larga' quando, circa il '47, gli tocca la onorevolissima citazione nel famoso documento pistojese.

Non è bisogno di soggiungere che il secondo pittore è lo stesso Allegretto Nuzi. Ma su di lui che dopo il primo tempo fiorentino, probabilmente interrotto dalla grande moria, mostra già nel '54, cioè nel 'Sant'Antonio' aggiunto al trittico fabrianese di Puccio, di esser già pronto per la sua personale soluzione, non occorre indugiarsi; se la sua attività, invece che a Firenze, dove l'avremmo incontrata con piacere, fu riservata per sempre alla sua Marca nativa. Era una soluzione che ribalta sempre più incantevolmente la terza dimensione di Maso in zone così regolate e fulgenti di estensione cromatica da riscattare, una volta per tutte, le possibilità di un'arte popolare, quando, per buona sorte, essa si formi da una costola della più alta poesia; ed era ciò che Allegretto aveva appreso a Firenze direttamente dagli esempi di Maso e senza la remora del Daddi sempre avvertibile in Puccio.



Ma su Puccio invece, rimasto nella cerchia fiorentina, salvo la breve apparizione nelle Marche, può soggiungersi, illustrandolo, qualche altro chiarimento.

Si veda, per un esempio, in un dipinto che era a Firenze anni fa *[tavola 9b]* che cosa egli faccia di un modello famoso del Daddi, la 'Madonna' Berenson *[tavola 9a]*. Dalle sterzature gotiche del Daddi, dai suoi frastagli puntuti nell'orlo dorato del manto, ecco uscire, per correittura 'masesca', la figura stondata, quasi a cupola, della protagonista, le orlature disporsi in piano, l'accordo farsi più largo tra i grandi rovesci di vajo (carissimi a Maso) e le zone dilatate di azzurro, limitate da una curvatura più lenta. Non meno interessante vedere il pittore, forse un poco più tardi, nella 'Madonna' Stuard a Parma *[tavola 10]* cercare la soluzione dello stesso gruppo ampliandolo, nella Vergine, a tutta figura. Così il rovescio di vajo, partendo da terra a onda lieve, si apre poi come un calice chiaro entro la massa stondata del manto materno. Oppure si rilevi come nella predella bene ricomposta dal Prof. Offner coi tre pannelli di Berlino, di Copenhagen, della raccolta Lehman il maestro si valga addirittura di moduli e invenzioni trovati da Maso in quel 'Ciclo della Passione' la cui memoria, come s'è detto, ci è fedelmente trasmessa dal modesto eppure affascinante paliotto della Pinacoteca Vaticana *[tavola 11a, b]*.

Discutere più oltre il percorso di Puccio non è compito di questa volta. Ma, per indicare quanto il suo intelletto fosse più acutamente ricettivo ed efficiente di quello del Daddi, è pure da ricordare che egli non trascurò neppure qualche approccio verso altre novità ora sopraggiunte a Firenze. Nella stessa predella pur così ampiamente desunta da Maso, c'è da domandarsi se la fulgida sfumatura dei colori preziosi e lucenti non sia già riflesso della prima presenza di Giovanni da Milano in Toscana. E di una tale tangenza, che potrebbe anche giovare alla cronologia, per ora oscillante, di Giovanni stesso, v'è un segno anche più certo nel trittico 'fabrianese' del '54 oggi a Washington. E difatti: in confronto alla normalmente affrontata schieratura fiorentina degli angeli e dei santi sui due lati, la Madonna al centro, e soltanto essa, diverge all'improvviso per la sigla inedita, rampante di gusto gotico-nordico (vitalessco, quasi, prima che senese) che tutta la percorre. Dovrebbe dunque trattarsi di una citazione. E par difficile che la citazione non sia per l'appunto dalla Madonna del lombardo Giovanni nel polittico pratese; che, in tal caso, verrebbe a riprendere con nuovo fondamento,

la datazione, già in passato proposta, intorno a quello stesso anno /*tavola 12a, b*/.

Un approfondimento della ricerca su questo punto ci porterebbe però fuori tema. Si tratterebbe infatti di rievocare in che modo l'altro maggiore aspetto della pittura fiorentina della generazione di Maso, intendo quello di Stefano e della sua pittura 'unita', avesse ripetutamente, ma soprattutto col probabile esodo del '48, fruttificato in Lombardia e come poi, dopo lasciatovi stabilmente Giusto de' Menabuoi, tornasse ora a Firenze arricchito di molte locuzioni avventanti di gotico settentrionale, anzi europeo, con Giovanni da Milano, con l'autore dell' 'Incoronazione' di Chiaravalle in Lombardia ma anche dell' 'Assunta' di Pisa, con l'autore del tabernacolo di Via del Leone e del 'Compianto' di San Remigio e cioè con opere che variamente gravitano intorno al problema di Giotto di Maestro Stefano detto Giotto. È un discorso, del resto, già da me abbozzato tra il 1928 e il '40, poi ampliato nel '43 e nel '52 e che qui, a volerlo ripetere in largo, potrebbe giustificarsi solo nel caso che la nuova tendenza avesse veramente preso piede a Firenze e, secondo i suoi meriti, avesse veramente dominato la produzione figurativa del luogo. Ciò che non avvenne, purtroppo.

Da una spregiudicata revisione dei valori sempre meglio appare, infatti, che la peste del '48 fu doppiamente letale alle sorti della pittura fiorentina della seconda metà del Trecento.

Ben vero che, forse ancor prima della peste, i 'Cioni' usavano, come s'è visto, esercitarsi sui modelli di Maso, sui suoi altari maestosi, sui suoi fulgidi altaroli — e ve n'è altra prova, mi pare, anche in questa grandiosa 'Madonna' di Andrea /*tavola 13*/ schiettamente masesca perché schiettamente anteriore al trittico Baronci-Lanz, che è del '50. Ma subito dopo comincia il disseccamento delle vecchie sigle, quanto più solenni tanto più stremate; comincia la pratica delle molte imprese e, d'accordo con il povero e intrepido Andrea da Firenze, il monopolio della produzione murale della città. Anche a lasciar da parte Jacopo di Cione dopo aver visto che genere di compimento abbia dato al tabellone del 'San Matteo' lasciato incompiuto da Andrea, non v'è dubbio che, anche prima, in confronto a quel capolavoro direi quasi scientemente mancato di Andrea che è, nel 1357, la pala Strozzi, persino il fratello Nardo avesse, nel suo 'Dante murale' entro la stessa cappella, dato una interpretazione troppo grammaticata della planimetria di

Maso e disanimato in frequentativo 'dolzore' la umana sensuale tenerezza di Stefano.

Che ciò avvenisse a Firenze mentre vi sono attivi e presenti fin circa il 1369 artisti di statura eccelsa come Giovanni da Milano e Giotto è cosa da non spiegarsi che per cedimento di coscienza morale in pittori pur 'nati bene' e nel loro soggiacere 'in nome di Dio e di guadagno' (com'era il motto dei grandi mercanti dell'epoca) all'industria pura e semplice, fomentata dal rapido scadimento nel gusto dei nuovi committenti. Lungi dal significare come è stato proposto, ('post pestem ergo propter pestem',!) un avvio verso una nuova astrazione teocratica e trascendentale che era stata ben altrimenti espressa, anzi sublimemente, nella prima metà del secolo, e proprio nell'ambiente di Maso, essa non è che fissamento teurgico e meccanico di sigle antiche, e quanto più solenni.

Se dunque il famoso giudizio sfavorevole di Taddeo — riferito dal Sacchetti — è databile, come sembra, verso il 1360, non v'è dubbio ch'esso bene rispondesse alla realtà materiale di quegli anni. È vero che di Giovanni da Milano non erano probabilmente ancora in essere né gli affreschi Rinuccini né l'altare sublime d'Ognissanti; di Giotto non so se fosse già in vista 'il Compianto' di San Remigio, ma è poco dubbio, ripeto, che i due artisti fossero a Firenze. Senonché occorre ben altro per soddisfare alla domanda frequente, al 'buon comando' dei committenti, cui Giovanni e Giotto, per gloria loro, non sembrano essersi mai voluti acconciare. Qui è forse la ragione per cui le commissioni a Giovanni, per quanto di gran rilievo, sono così poche. E sarà forse persino da chiedersi che cosa precisamente avvenisse al momento dell'interruzione dei lavori di Giovanni nella cappella Rinuccini. Non si vuol certo arguire sull'eventuale significato morale di una meditata e ostinata lentezza operativa da parte del grande pittore; la causa dell'interruzione sarà magari stata in tutto incidentale. Non lo escludo. Ma quel che si ha il diritto di giudicare severamente è il fatto che, si trattasse poi dei Rinuccini o dei frati di Santa Croce o dei capitani di Orsanmichele, qualcuno si disponesse senza vergogna a far terminare l'opera solenne da un imbrattamuri della brigata orcagnesca, al quale pure, e da così disadatto supplimento, la critica ha persino conferito il nome di 'Maestro della Cappella Rinuccini'. Meglio era non chiamarlo in verun modo, ove s'intenda restar fermi a quei valori dei quali la storia dell'arte esclusivamente s'intesse.



AUGUSTA GHIDIGLIA QUINTAVALLE  
PER MICHELANGELO ANSELMI

UNA POSTILLA al Vasari di Federico Zuccari <sup>1</sup>, dove, a proposito di Michelangelo Anselmi, afferma: 'Dipinse miracolosamente, ma fuor di questi paesi [il parmense] non è conosciuto', mi sembra tuttora efficiente. Anzi, a dir la verità, questo artista non è mai stato apprezzato come merita, neppure nella sua città che è Parma — anche se, nato forse a Lucca <sup>2</sup>, e vissuto fin quasi ai trent'anni a Siena, è, come dice il Lanzi, 'pittore ambito da più patrie'. Infatti anche i descrittori locali, pur riconoscendogli qualità di colore e di segno, lo considerano sempre e soltanto un semplice seguace del Correggio: 'Pastosi e morbidi sono i suoi freschi, dice ad esempio il Baistrocchi <sup>3</sup>, ed ha alcune figure con teste così ben delineate e contorni così vezzosi che non dispiacerebbero al sullodato maestro [il Correggio]'. Ma l'apporto dell'Anselmi è invece ben diverso, ch  il suo eloquio, intinto di idiosismi senesi e fiorentini ma personalissimo, doveva rappresentare una piacevole ed assimilabile novit  per i parmigiani pi  colti della sua generazione quando, al pi  tardi intorno al 1520 <sup>4</sup>, ritorn  nella terra dei suoi avi per rimanervi fino alla morte.

Non gli mancarono certo qui le commissioni di privati e di confraternite, per cui, di riffa o di raffa, in tutte le imprese dell'aureo 'ventennio' parmense, tra il '20 e il '40, il suo nome torna con quelli dei massimi: Correggio e Parmigianino; ma non   mai, se non per imprese di poco conto, diciamo le tournées di provincia, quello del protagonista, piuttosto di un valente comprimario.

Che questa non eccelsa valutazione di un artista che, a Siena come a Parma, ha guardato i grandi del suo tempo, dal Beccafumi al Sodoma, al Correggio ed al Parmigianino senza lasciarsi suggestionare, ma mantenendo integra la sua personalit , e pi  frequentemente dando che non ricevendo, sia in sostanza ingiusta, lo prova l'esame approfondito delle sue opere, alcune delle quali, fino ad ora trascurate o addirittura del tutto ignorate, possono mettere a fuoco nuovi e pi  approfonditi aspetti del suo complesso linguaggio.

Essenziale in questo senso mi sembra il vasto affresco che decora la volta di una sala in un palazzo gentilizio di Parma, il 'Palazzo Lalatta' <sup>5</sup>, dal nome dei signori che, nel-

l'area di un edificio romano, lo riedificarono e lo decorarono. Per tale affresco, però, nessuno aveva fatto fino ad ora il nome di 'Michelangelo Senese'; anzi, le vecchie guide segnalano di solito come decoratori del palazzo solo il Bertoja e Lattanzio Gambara, due artisti che operarono a Parma dopo il 1560, l'uno perché nato nel '43 e l'altro perché documentatamente lavorava in questa città dal '59-'60 fino al '73.

Appunto agli anni tra il '60 ed il '70, quando l'Anselmi era già morto, risalgono evidentemente la decorazione della sala dei Giganti caratteristica di Lattanzio Gambara ed il fregio di un salone di cui rimangono vasti lacerti, peculiare al Bertoja. Ma v'è ancora un'altra decorazione, quella di una sala, attigua alla ricordata dei Giganti, in cui il pur avanzante manierismo ha accenti tutti diversi; essa potrebbe essere stata eseguita su commissione del Canonico Gabriele Lalatta, il cui intelligente mecenatismo è soprattutto provato dalla bella chiesa di San Marcellino edificata dall'architetto Giorgio da Erba <sup>6</sup>.

Nella volta di questa sala sono rappresentate dodici figure virili a monocromato (gli apostoli?) entro concave nicchie, tra colonne tortili che sorreggono una trabeazione su cui sono ornati a grottesche e cherubi tra mensoloni. Alle figure monocrome si alternano, al centro di ciascun lato, entro cornici ad ovuli, quattro scene policrome: 'Giona che cade nelle fauci della balena', 'l'Adorazione del serpente di bronzo', 'il Sogno di Giacobbe' ed 'I pretendenti della Vergine in attesa della miracolosa fioritura del bastone'.

A questa decorazione si riferisce evidentemente il Bertoluzzi, attento descrittore ottocentesco della città <sup>7</sup>: 'in capo alla Galleria suddetta (la sala del Gambara), a sinistra, evvi una stanza che ha la volta dipinta a fresco di un ingegnoso ripartimento. Vi si osservano piccole storie, figure annicchiate fra colonnette joniche spirali e varie fantasie e rabeschi, il tutto eseguito con molta eleganza da Giacomo Bertoja, secondo il giudizio degli intelligenti'.

Tale giudizio poteva apparire, fino ad ora, calzante per le qualità, invero precocemente bertojesche, del paesaggio e delle figure allungatissime, caratteri che però, dopo i nuovi ritrovamenti e, soprattutto, dopo l'esame attento ed esauriente delle cose note dell'Anselmi, hanno un riscontro chiarissimo nel profilo del pittore, la cui grafia inconfondibile risulta, prima di tutto, nelle quattro scene policrome che trovano quasi direi un *pendant* negli affreschi della Con-

cezione<sup>8</sup>, così nel 'Giona che precipita dalla nave' /*tavola 14*/, replica con varianti del 'Miracolo di Sant'Anselmo' (cfr. 'Paragone' 103, tav. 15), che ha ugualmente per motivo centrale la nave investita dal vento e dai marosi, con lo schiacciare delle vele intorno all'albero maestro, per quanto appaia diversa, ma ugualmente caratteristica, nel precipitare del Giona a testa in giù verso le fauci protese della balena (di cui si scorge solo l'enorme testa), invano trattenuto dall'uomo che gli si rannicchia vicino.

Quelle mani allungate e lievi come foglie, in ritmo con le fronde degli alberi squassati dal vento, quei colori aciduli, quella consistenza pannosa delle vele e in particolare quella resa studiata del paesaggio investito dalla tempesta sono le sigle più chiare del pittore che, già nel dipinto con la 'Sacra famiglia, Santa Barbara e un angelo' nella Galleria di Parma, dà come scenario nel fondo uno strano paesaggio corrusco.

Anche là dove l'episodio non è drammatico ma idillico e sereno un senso di agitazione pervade quindi uomini e cose; così nel 'Sogno di Giacobbe' /*tavola 15*/, il patriarca, rannicchiato su un costone di roccia, dietro cui si snoda un paesaggio alberato con tronchi e fronde che si stampano contro il cielo, dorme un sonno agitato, come ansiosi e agitati sono gli allungati angioli che si inerpicano sulla scala, in ritmo con gli attorti panneggi e le ciocche dei capelli stirate dal vento simili al Gioacchino nell' 'Incontro con Anna' (cfr. 'Paragone' 103, tav. 19) dell'affresco della Concezione.

Anche l'interno di basilica, con la fuga di colonne in prospettiva nel 'Miracolo del bastone fiorito' /*tavola 16*/, ha un suo addentellato nel pennacchio della Concezione con 'Sant'Idelfonso cui appare la Vergine' (cfr. 'Paragone' 103, tav. 18), ove è a sinistra una simile basilica a colonne; ma nell'affresco del palazzo Lalatta si scorge, con un senso più corale nell'agitato gruppo dei pretendenti in attesa, e con una nuova ricerca di unità della scena, un peculiare luminismo che si ricollega ancora alle sue esperienze beccafumesche a Siena; mentre nell' 'Adorazione del serpente di bronzo' /*tavola 17*/ si accentua, con la profondità del paesaggio, una pausata sapienza nel comporre i dimensionati gruppi, tra cui a destra spiccano le tende dell'accampamento.

Tornano i riferimenti alla cappella della Concezione negli elementi decorativi: conchiglie, rosoni, ornati e, soprattutto, le teste di cherubi impressionisticamente resi, motivi che ci riconducono anche agli affreschi del Parmigianino alla Steccata; ma il Mazzola gli è soprattutto presente,



con le quattro figure monocrome di Adamo, Eva, Mosè e Aronne, per i dodici apostoli dipinti entro concave nicchie tra colonne a tortiglione.

Che il pittore abbia visto gli arazzi di Raffaello, tra cui il 'San Pietro che risana lo storpio' ha per scenario un tempio sorretto da colonne di identica fattura, o che abbia attinto a stampe o disegni di tale arazzo che circolavano, certo, ovunque; che a Mantova — ove fu documentatamente nel 1541 insieme all'architetto Testa, onde prendere accordi con Giulio Romano per la decorazione dell'abside della Steccata <sup>9</sup> — abbia visto la sala dei cavalli nel Palazzo Te con le figure scultoree entro nicchie, opera del Pippi ed aiuti; che abbia osservato, quando dipingevano per gli stessi committenti, il Bedoli della pala della 'Concezione' in cui non solo l'Adamo, l'Eva ed il Mosè sono concepiti come immobili statue, in quanto è nel carattere del Bedoli stesso una ricerca di astratta plasticità, nulla toglie al fatto che queste figure entro nicchie siano lontane stilisticamente non solo da Giulio e dal Bedoli, ma addirittura dal manierismo accademico di stampo romano, cui si improntavano, osservando però solo in modo antologico ed esterno Michelangelo e Raffaello, molti artisti, romani e di fuori, intorno al 1540 <sup>10</sup>.

L'Anselmi si distingue nettamente da questi artisti perché riflette un ben diverso clima, quello del Parmigianino nella composizione per diagonali, nel chiaro compenetrarsi di persone, movimentati panneggi e concave nicchie, dei ricordati monocromi del protomanierista parmense — basti confrontare l'Aronne della Steccata con uno degli apostoli /*tavola 18 a*/ ed il Mosè con un altro /*tavola 18 b*/ — ma vi è pure tra loro una differenza essenziale, in quanto l'Anselmi proietta sui suoi rappresentati non il contrastato chiaroscuro con vibranti pennellate di luce che dà vita varia e mutevole a quelli del Parmigianino, ma un lume intenso ed uguale che ne mette in rilievo ogni particolare reso con viva realtà nell'attimo fuggevole e che è insieme un modulo esemplare di un personaggio e di un atteggiamento: basti per tutti questo Santo che procede a passo di danza e adegua, al taglio a semicerchio nella tesa del copricapo, la bocca aperta e gli sgusciati occhi come il gonfio attorcersi dei panni /*tavola 19*/; mentre, nodoso come il bastone cui si appoggia, appare il vecchio in veste da scita con in testa un attorto turbante /*tavola 20*/.

Ormai il pittore, che in giovinezza ha assimilato i primi fermenti manieristici della grande pittura toscana dal Bec-

cafumi al Sodoma, al Pontormo, al Rosso, che ha poi avuto così notevoli scambi col Correggio e col Parmigianino sembra guardare più innanzi; egli avvia addirittura il secondo manierismo emiliano; ed è proprio questa decorazione, tanto sottilmente diversa dalle sue opere più conosciute a proporre tale ipotesi.

Sarà quindi il caso di rivedere, alla luce di questi nuovi ritrovamenti, alcuni artisti emiliani operanti nella seconda metà del secolo che certamente si volsero a lui, come già intorno al 1520 il Correggio, già reduce da Roma, ed il Parmigianino avevano attinto alle sue esperienze toscane <sup>11</sup>.

Tra tutti, mi sembra chiaro, il pittore che ha più derivato in profondità da lui è il Bertoja che, operando probabilmente una ventina d'anni dopo l'Anselmi in questo stesso palazzo, ed avendo una particolare propensione per tali assunti manieristici, poté più a lungo meditare sulle sue figure longilinee e sull'armonia dei profondi paesaggi; ma forse anche più immediati ed evidenti sono i contatti con il novellarese Lelio Orsi, al quale era stato finora riconosciuto un iniziale correggismo e parmigianinismo, ben presto sovrappreso dalle esperienze nordiche e michelangiolesche.

Al contrario, a guardar bene, anche nel periodo tardo, l'accento dell'Orsi si mantiene sempre emiliano; e particolarmente, attraverso tanti elementi finora non del tutto chiariti, si ritrova in lui l'ascendenza chiarissima dell'Anselmi, così in quel contrasto spiccatamente manieristico tra espressioni esterne di senilità (volti solcati da rughe, barbe fluenti, l'appoggiarsi ostentato al bordone da pellegrino) ed una autentica forza scattante e viva nelle persone aduste; la caratteristica illuminazione dorata ed intensa delle figure; l'incrociarsi di linee nei panneggi e nel movimento a spira dei rappresentati procedenti a passo di danza; tutti elementi che si riscontrano, lo si è detto, soprattutto nelle opere mature dell'Orsi, nelle quali se riconosciamo 'una interpretazione fervidamente pittorica di gusto schiettamente emiliano' (Salvini), pensiamo non si debba riconoscere ormai soltanto la componente tibaldesca, ché, a spiegare il disegno col 'Cristo morto', l'altro con l' 'Arcangelo Michele che scaccia Lucifero' della Galleria Estense di Modena, o i dipinti come il 'Noli me tangere' della stessa Galleria o i 'Santi Cecilia e Valeriano' della Borghese, molto contribuirà il raffronto con questi 'Apostoli' dell'Anselmi.

A questi particolarmente si avvicina, nel ritmo del pannello, nella intensità luministica, nel cromatismo, la 'Santa

Margherita' del Museo di Cremona recentemente assegna-tagli <sup>12</sup>, che ripete anche, chiaramente, il tipo caro all'Anselmi quale si vede, ad esempio, nella Santa Barbara del quadro con la 'Madonna e Santi' ora nella Galleria di Parma <sup>13</sup>, o nella Santa Caterina del dipinto coi 'Santi Caterina e Gerolamo' ora a Brera <sup>14</sup>.

Le esperienze parmensi dell'Orsi sono da tempo acquisite: 'Nei primi vent'anni — dice ad esempio giustamente il Volpe — l'Orsi è troppo assorbito dal triangolo manierista di Mantova Parma e Modena per tentare altre esperienze', ma il riferimento più corrente per Parma è quello al Correggio ed al Parmigianino; questa serie di apostoli rivela, mi sembra senza possibilità di dubbio, che il pittore di Novellara meditò acutamente e con profitto sui complessi apporti dell'Anselmi anche per quel che riguarda il colore.

Neppure il Bedoli, suo quasi coetaneo e spesso suo partner o emulo in vasti lavori, alla Steccata come nella chiesetta della Concezione <sup>8</sup>, e perfino in uno stesso quadro <sup>15</sup>, mancò, lo abbiamo visto, di avere scambi di idee con lui.

Ma i due artisti erano troppo distanti per indole e costume perché gli apporti reciproci andassero al di là di un mero scambio di forme. Così, in alcuni Apostoli di questa decorazione ritroviamo stretti rapporti con la tipologia ed il modellato plastico del Bedoli (*tavola 21*), mentre questi deriva certamente dall'Anselmi le grandi colonne a tortiglione con cui nel 1542 ingrandisce le portelle d'organo della Steccata <sup>16</sup> che il Parmigianino aveva eseguito alcuni anni prima; in esse ritornano i putti monocromi a rilievo trascorrenti e il motivo dei veli trasparenti come negli affreschi del Palazzo Lalatta, che rivelano, al pari di quelli della Concezione, una unità peculiare di ispirazione e di ritmo nell'equilibrato contrapporsi delle scene sacre e dei motivi decorativi; e nell'iterarsi degli Apostoli entro le nicchie.

La datazione di questo complesso potrebbe circoscriversi tra il 1540 ed il '42, almeno un quinquennio, cioè, dopo gli affreschi della Concezione, in quanto esprimono una penetrazione manieristica più matura e coerente. È pressapoco allo stesso tempo che la prima stesura della 'Incoronazione della Vergine' alla Steccata, mentre conchiude il dramma del Parmigianino, inizia per l'Anselmi una lunga e ingrata vicenda <sup>17</sup>, per la contrastata esecuzione da parte dei difficili committenti degli affreschi in due nicchioni della stessa chiesa, condotti a più riprese dal '41 fino alla morte (1554). In essi riecheggia, ma in modo più ampio e corale, e cioè



con gruppi disposti prospetticamente in ampio paesaggio, il tema compositivo dell'affresco qui pubblicato di Palazzo Lalatta con l'«Adorazione del serpente di bronzo».

## NOTE

<sup>1</sup> F. Zuccari, *Postille manoscritte al Vasari* (Bibl. Naz. di Parigi), riportate dal Bottari, ed. del Vasari, Roma (1759-60), tomo III, parte IV, pp. 16-17. Qui lo Zuccari confonde stranamente tra l'origine parmense del pittore e Siena dove lavorò: «Questo pittore fu d'origine lombarda, chiamato Michelangelo da Siena castello nel parmeggiano».

<sup>2</sup> Il luogo di nascita dell'Anselmi è molto controverso: secondo alcuni fu Lucca, ove il padre si era rifugiato; secondo altri sarebbe nato a Parma e quindi emigrato ancora fanciullo con la famiglia a Lucca, per poi passare a Siena.

<sup>3</sup> R. Baistrocchi, *Notizie di artisti parmensi*, manoscritto del sec. XVIII presso la Biblioteca Palatina di Parma n. 1106.

<sup>4</sup> Il Longhi già da tempo insiste (cfr. «Paragone» 101) nel pensare che la venuta dell'Anselmi a Parma possa risalire a qualche anno prima, cosa che già l'Affò (*Il Parmigiano servitor di piazza*, 1796) asseriva, pur senza documentarlo, a proposito del quadro col «Cristo portacroce» in S. Pietro Martire; dicendo che «in quei tempi» (poco dopo il 1516) l'artista era venuto in patria (p. 91).

<sup>5</sup> Il palazzo è ora detto del «Collegio Maria Luigia» che vi ha sede; ed il nome è troppo caro ai parmigiani di oggi e di ieri, per fregiarsi ancora di quelli, pur gloriosi, che ebbe nel periodo romanico ed in quello rinascimentale e che sono i suoi veri diplomi di nobiltà. Costruito infatti, come si vuole, da Federico I nel 1159, venne allora chiamato Palazzo Reale (un borgo nei pressi si chiama per ciò Borgo Regale) o Palazzo dell'Arena, per ricordare l'anfiteatro romano sulle cui fondamenta sarebbe sorto. L'edificio romanico fu poi completamente ricostruito nel Cinquecento, probabilmente dal Canonico Gabriele Lalatta, che lo acquistò dalla Confraternita della Steccata erede di Guido da Correggio; da questi lo ereditò il nipote Antonio che, con testamento del 3 settembre 1563 a rogito di Alessandro Melegari, dispose che alla morte degli eredi tutti i suoi beni fossero usati per creare qui un collegio per i giovani di nobile stirpe ma di povere condizioni. Tale disposizione poté essere attuata però solo il primo novembre 1755, al tempo cioè di Don Filippo di Borbone; ed il collegio ebbe poi nuovo impulso con la Duchessa Maria Luigia d'Austria che, oltre riedificare la costruzione all'esterno ed ampliarla, curò l'andamento dell'Istituto.

<sup>6</sup> La chiesa, una delle più armoniche di Parma, fu costruita tra il 1533 ed il '40 dall'architetto Giorgio o Jorio Edoari da Erba su incarico del suo Rettore, che era appunto il canonico Gabriele Lalatta, protototario apostolico e conte palatino (come risulta dall'epigrafe dedicatoria sulla facciata e da due rogiti del notaio Benedetto dal Bono); alla sua morte il nipote Antonio ereditò, con i beni terreni, anche la cura della chiesa.

<sup>7</sup> Giuseppe Bertoluzzi, *Nuovissima guida di Parma* (1830), p. 190.

<sup>8</sup> A. Ghidiglia Quintavalle, *L'oratorio della Concezione a Parma*, in «Paragone», 103, pp. 24-38.

<sup>9</sup> Vedi lettera di Giulio Romano ai fabbricieri della Steccata, datata da Mantova 5 aprile 1541: 'essendo venuti maestro Io Francesco Testa a nome de' V. S. con M. Michelangelo, quali hanno veduto il disegno fatto in quel termine che intendiranno da essi e perché per lo impedimento de la mia indisposizione non sono atto, ne' poterei per la fatica delli cartoni grandi...

<sup>10</sup> Giuliano Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi* (1945), p. 67.

<sup>11</sup> Il primo a dare l'avvio a tale ipotesi per il Parmigianino è stato il Longhi con un suggerimento al Quintavalle che ne ha vastamente applicata la tesi, cfr. A. O. Quintavalle, *Nuovi affreschi del Parmigianino in San Giovanni Evangelista a Parma*, 'Le Arti' (1939-40), pp. 308-318 e id. id., *Il Parmigianino* (1948). Recentemente lo stesso Longhi ha precisato l'apporto beccafumesco, probabilmente attraverso l'Anselmi, nelle opere giovanili del Correggio: cfr. R. Longhi, *La Camera di S. Paolo*, Genova (1956), e *Le fasi del Correggio giovane*, in 'Paragone' 101 (maggio 1958).

<sup>12</sup> L'ascrizione è di Roberto Longhi che ne ha dato comunicazione orale al Puerari: vedi A. Puerari, *Il Museo Civico di Cremona* (1950), pp. 129-130; inoltre R. Salvini, *Catalogo della mostra di Lelio Orsi* (1950), p. 2; M. Gregori, *Una Madonna di Lelio Orsi*, in 'Paragone' 43 (1953), pp. 55-56; Carlo Volpe, *Una copia dal Correggio di Lelio Orsi*, in 'Arte Antica e Moderna', 2 (1958), pp. 117-118.

<sup>13</sup> Fu eseguita per la chiesa del Carmine su incarico di Daria Borri nel 1527-28.

<sup>14</sup> Era in origine nella cappella della Concezione presso la chiesa di S. Francesco a Parma.

<sup>15</sup> A. Ghidiglia Quintavalle, *Un quadro a tre mani*, in 'Paragone' 109 (1959).

<sup>16</sup> È evidentissima la sutura delle parti laterali, con i tortiglioni, e della cimasa con i festoni e gli angioli; nel 1580 il Sons restaurò e ridipinse in parte le tele. Cfr. A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte di Parma* (1935), pp. 68-69; A. O. Quintavalle, *Il Parmigianino*, cit., pp. 148, 180.

<sup>17</sup> L'Anselmi, avuto nell'aprile del 1541 da Giulio Romano il disegno per l'abside con l'Incoronazione, si pose al lavoro e terminò l'opera nell'agosto del 1542; essa venne collaudata nel gennaio del '43, ma il 25 febbraio 1547 viene fatta una nuova convenzione coi confratelli della Steccata per 'riformare' gli affreschi, cioè per modificarli entro il 15 agosto dello stesso anno. Il 4 ottobre 1548 i confratelli gli commissionano l'abside opposta verso S. Alessandro con l'Adorazione dei Magi'. Il pittore però lasciò interrotta l'opera, come risulta dal rogito del notaio Ambanelli (in Archivio Notarile) del 3 novembre 1557, in cui gli eredi dell'Anselmi restituiscono 100 scudi d'oro pagati al pittore per la decorazione dell'abside verso Sant'Alessandro, che verrà poi completata dal Gatti.

ROBERTO LONGHI

## UN'OPERA ESTREMA DEL CARAVAGGIO

L'OCCASIONE di presentare un'opera sconosciuta dell'ultimo Caravaggio mi sembra chiedere come indispensabile premessa una breve cronistoria delle difficoltà incontrate, e non ancora superate, dalla critica moderna per recuperare e seriare il periodo estremo del grande maestro o, diciamo, addirittura tutta la sua attività 'post Romam'.

Proprio a Roma, dove pure era il centro degli interessi anche critici sulla pittura moderna, le notizie sull'operosità del Caravaggio a Napoli (1606-07), a Malta (1607-08), in Sicilia (1608-09) e, di nuovo, a Napoli (1609-10) stentarono a farsi strada; e quando, finalmente, arrivarono era troppo tardi, perché fossero ancor tutte inalterate e credibili.

Nel Settembre del 1607 erano state certamente preziose le lettere da Napoli dell'agente mantovano e del Pourbus che dicono 'fatte qui', cioè in Napoli stessa, la pala della 'Madonna del Rosario' e una 'Giuditta con Oloferne' a mezze figure; ma esse restarono ignote, purtroppo, fino al 1913, quando il Luzio le estrasse dagli archivi mantovani. Dimenticata restò anche la scritta, ed era pure un serio documento, che indicava il 1608 come anno del soggiorno maltese dell'artista a tergo dell' 'Amore dormiente' di Palazzo Pitti.

Così, sul 1620, quando il Mancini si pose alla stesura della prima biografia del maestro, nulla egli sapeva di certo sulle ultime opere se dovè limitarsi a dire che il Caravaggio aveva operato 'alcune cose' sia a Napoli che a Malta; dopo di che, saltando a piè pari la dimora siciliana, lo fa tornar direttamente da Napoli a Civitavecchia, invece che a Port'Ercole; che è pure una bella distanza.

È possibile che al Mancini ancor vivo (e cioè prima del 1630) giungessero le prime notizie napoletane portate direttamente dal suo conterraneo senese dottor Gallaccini; ma anche quel referto dove, chissà per la prima volta, si citavano la 'Resurrezione' e il 'San Francesco stigmatizzato' a Sant'Anna dei Lombardi e 'più tavole' e 'particolarmente quella dell'altar maggiore nella chiesa della Pietà' (che sta per il Monte della Misericordia), restò inoperoso. Lo stesso avvenne per i due primi referti a stampa, circa gli stessi

anni (1630-1634), del Capaccio e del De Pietri che rammentavano, senza ampliare il recupero, soltanto quei due stessi quadri napoletani.

Più ancora sorprende che, proprio sul 1634, uno dei più zelanti ammiratori del Caravaggio, il tedesco Sandrart, nella sua sosta a Napoli non s'impegnasse a ricordare alcuna delle opere in loco; tanto più sapendosi ch'egli allora si disponeva al viaggio per Malta al solo scopo di vedervi il grande capolavoro del Caravaggio, la 'Decollazione del Battista' nella chiesa dei Cavalieri.

La stessa manchevolezza, magari intessuta di voluta trascuraggine, si ripete, ancora nel 1642, nella *Vita* data alle stampe dal Baglione. Le 'alcune' cose napoletane accennate vent'anni prima dal Mancini divengono 'molte', ma senza specificarne nessuna. Della dimora di Malta non si ricorda che 'il ritratto del Gran-Maestro'; la peregrinazione in Sicilia è ristretta a Palermo 'dove operò alcune cose'; la seconda sosta a Napoli è ridotta alla notizia della contesa da cui il Caravaggio esce malconcio, inferendone subito l'imbarco precipitoso e l'arrivo ad una spiaggia imprecisata dove 'tra pochi giorni' lo sopraggiunge la morte.

Dopo una citazione messinese del Sampieri nel 1644, anch'essa rimasta lungamente in mora, non trovo da citare di séguito, fuori di Roma, se non lo Scaramuccia che, nel suo viaggio d'Italia, già terminato nel 1670 (sebbene pubblicato solo nel 1674), visita a Napoli le 'Sette Opere' e la 'Resurrezione di Cristo' — sempre e soltanto quelle due opere! —, senza ancora far cenno della 'Flagellazione' di San Domenico.

È così soltanto nel 1672 — e cioè sessantadue anni dopo la morte del Caravaggio — che, nella sua celebre biografia, il Bellori mostra di aver radunato ben altra messe sugli anni del maestro nel Sud.

Ma che codeste nuove notizie gli giungessero in pieno disordine è già evidente dal fatto ch'egli non cura di eventualmente distinguere tra un primo e un secondo soggiorno del maestro a Napoli, e tutto riversa al solo primo tempo (1606-07), aprendo l'elenco con la novissima citazione della 'Flagellazione' di San Domenico e chiudendolo con il quadro spurio della 'Negazione di San Pietro', donato dal Fanzago ai frati di San Martino.

E che distinzione mai poteva fare il Bellori cui premeva, forse ancor più che al Baglione, di affrettar la fine del Caravaggio, facendolo 'simbolicamente' morire nel 1609, e



cioè un anno prima del vero; ma, così, almeno, in buona compagnia, assieme con Annibale Carracci e Federico Zuccaro?

A parte questo errore calamitoso, non si vuol certo negare l'importanza delle nuove notizie da lui raccolte sul tempo maltese del maestro. Se ne togliamo l'incertezza sui 'due' diversi ritratti del Gran Maestro e la svista sulla 'Maddalena' della cappella degli Italiani in San Giovanni, che anche oggi sta di faccia all'autenticissimo San Gerolamo, ma è soltanto desunzione mediocre e d'anonimo da un noto motivo del Correggio; o il dubbio non controllabile per la citazione di 'un altro San Girolamo con un teschio il quale tuttavia resta nel palazzo', ma di cui oggi non è più traccia sicura, il resto del racconto, apparentemente così romanzesco, si è poi trovato in tutto rispondente al vero.

Anche più esatto il referto sul tempo siciliano, con le soste ben segnate a Siracusa, a Messina, a Palermo sui quattro gran quadri anche oggi, bene o male, superstiti; e con l'aggiunta di un 'San Gerolamo — oggi irreperibile — che sta scrivendo sopra un libro', destinato agli stessi Cappuccini di Messina che avevano già ottenuto la commovente 'Natività'. Sono codesti, fatti precisi che i documenti meridionali hanno potuto bene accompagnare dall'ottobre del 1608 all'estate del 1609.

Sempre il Bellori, cui era ignota la cifra esatta ma non la successione di quella serie cronologica, segue ora a raccontarci come il Caravaggio, implacabilmente braccato dal suo avversario maltese, 'non si assicurando di fermarsi più lungamente in Sicilia navigasse di nuovo a Napoli, dov'egli pensava di trattenersi fin tanto che avesse ricevuto la nuova della gratia della sua remissione, per poter tornare a Roma, e cercando insieme di placare il Gran Maestro gli mandò in dono una mezza figura di Herodiade con la testa di San Giovanni nel bacino'.

La citazione ha indubbiamente un'aria veridica e toccherebbe così dell'unica opera finora assegnabile al secondo soggiorno napoletano; senonché il Bellori la congegnò subito e così strettamente col sopravvenuto ferimento dell'artista e con la sua fuga 'quanto prima gli fu possibile' verso la spiaggia ferale di Port'Ercole, da essere ancora in tempo per farlo morire nel 1609 'anno funesto per la pittura'.

Bisogna pur dire che quando la vera data di morte del Caravaggio, del Luglio del 1610, fu ritrovata e pubblicata dall'Orbaan nel 1920, nessuno se ne accorse, a cominciar

dallo scopritore, che probabilmente la credeva già pacifica da sempre.

Ancora per parecchi anni, infatti, sia alla grande mostra seicentesca del 1922 che nelle monografie del Marangoni (1922) e del Prof. Lionello Venturi (1922 e 1925), o nel libro del Voss sulla pittura barocca romana (1925) il Caravaggio insistette a morire un anno in anticipo.

E persino dopo che, nel 1927, io mi decisi a diffonderne la data buona e anche a perfezionarla con il ritrovamento del giorno preciso del decesso (1928), non è che ci si affrettasse a trarne le conseguenze che pure avrebbero dovuto saltare agli occhi: prima fra tutte la necessità del recupero di un secondo soggiorno napoletano dell'artista, di poco inferiore al primo; altri dieci mesi all'incirca di vita e, presumibilmente, di opere; anche a computare il tempo impiegato dal Caravaggio a leccarsi le ferite dell'ottobre 1609.

Io stesso, che pure, già nel '27, proponevo, per ipotesi, di identificare la 'Salome' della Casita del Principe all'Escu-riale (oggi in Palazzo Reale a Madrid) con quella citata dal Bellori subito dopo il ritorno dell'artista a Napoli, trascurai per molti anni, e ancora alla mostra del '51, di trarre dalla nuova cronografia tutto il profitto che si sarebbe potuto. 'Adsum qui feci'.

A riprendere oggi il quesito con più agio, si può per intanto precisare che se la notizia del ferimento del Caravaggio giunge a Roma — con la solita flemma — il 24 di Ottobre 1609, il fatto doveva esser toccato alla metà del mese; e se si vuole prender per buono — né v'è ragione in contrario — il referto del Bellori sul quadro fatto a Napoli prima del fattaccio e inviato in dono al Wignacourt per rientrare nelle sue grazie, potrà ammettersi che il Caravaggio dovesse esser giunto a Napoli qualche tempo prima; almeno nel settembre 1609.

Ma rileggiamo ancora la citazione del Bellori: 'Una mezza figura di Erodiade con la testa di San Giovanni nel bacino'. Quando, anche nel catalogo della Mostra di Milano (1951) insistetti a collegar tale citazione col dipinto di Madrid, non mancai di parare l'eventualità di un'obiezione tematica, osservando che se il Bellori sembrava, lì per lì, citare una 'sola' mezza figura di Salome con la testa del Battista, ciò poteva dipendere da 'un referto giunto inesattamente al biografo circa un dipinto che è pure a mezze figure'; e che, del resto, il Bellori non aveva mai visto. Oggi vorrei rinforzare la replica con una considerazione forse più

portante. È infatti più che dubbio che il Caravaggio, sempre proclive a rappresentare l'evento, e tanto più se crudele, al culmine dell'azione — si pensi alla 'Giuditta' Coppi e persino al 'Davide' Borghese che è pur sempre in azione — si sia mai disposto a trarre dal soggetto feroce della 'Decollazione del Battista' un corollario o stralcio letterario-romantico che lo riducesse alla sola figura trasognata della trista eroina, come poi faranno, ma con umore ben più adatto alla bisogna, Guido Reni e Carlo Dolci; o, per il caso della Giuditta, Cristofano Allori, il Gentileschi e il Saraceni. Mi si potrebbe opporre l'esempio del Finsonius che io stesso ho illustrato, situandolo nel secondo decennio. Ma quel quadro, apparentemente caravaggesco, è però, mentalmente, ancora fondato su ricordi di manierismo nordico.

Inutile dire che le osservazioni 'tematiche' ora addotte dovrebbero reggere anche nel caso che l'identificazione del quadro di Madrid con quello citato dal Bellori, dovesse, per ragioni di contesto stilistico, dimostrarsi fallace. E devo infatti soggiungere che, già da qualche anno, andavo preparandomi a questa evenienza. Vero, verissimo, come avevo detto, che il dipinto spagnolo appariva strettamente legato alle opere maltesi — soprattutto intenso il rapporto di tocco, quasi in ebullizione, tra la testa della fantesca di quel dipinto e quella del San Gerolamo di Malta —, ma questa non era ragione tanto stringente per crederlo eseguito un anno dopo a Napoli. Dopo le opere maltesi c'erano stati di mezzo i grandi dipinti siciliani dove il maestro era ancora andato avanti in concentrazione, in tragica violenza, in contrasti di bianco-luce e ombra nero-d'antracite; e anch'essi avrebbero dovuto, ciò che non era, lasciare tracce nel dipinto. Che cosa dunque impediva di assegnarlo addirittura al tempo di Malta? Anche il fatto che nelle persone del dramma il Caravaggio non si fosse prevalso di modelli già noti da opere del tempo napoletano, ma piuttosto di tali che dànno sul tipo saracino o levantino comune a Malta, mi inclinavano, insomma, a dubitar della prima ipotesi e a caldeggiare la nuova che vedrebbe, nel dipinto, un esercizio maltese del Caravaggio, forse per farsi la mano al grande quadro di San Giovanni.

Così tornato in forse, incontravo recentemente qualcosa che, oltre a tramutare il mio dubbio in certezza, veniva ad offrire una diversa soluzione al problema: e questo era nient'altro che un nuovo dipinto del Caravaggio, di soggetto eguale al precedente, anch'esso a mezze figure, ma fornito di ben

altri titoli per identificarsi con l'opera citata dal Bellori e così stabilire una più giusta apertura d'orizzonte sul secondo e ultimo tempo napoletano del maestro.

Il dipinto (oggi in collezione privata svizzera) di formato 'per traverso' (cm. 90,5 × 107) tratta l'orrido evento /tavole 22-26/ in modo assai più concentrato e repentino che non fosse nella invenzione, ormai diremo, 'maltese'. Con tre sole mezze figure accostate a contrasto, una testa mozza che goccia sangue nel bacile di rame, una camicia stazzonata, una cuffia sdrucita, un tovagliolo e l'elsa di una spada, c'è qui abbastanza perché l'azione emerga quasi per un lampo radente dal fondo del carcere tutto oscuro, ma non per questo meno abitato dal 'sole nero', del Caravaggio. Ed è, ad emergere fra tutte, l'azione del carnefice, ora divenuto protagonista, che sfiora lo spazio col gran gesto agganciante di regger per un attimo ancora, prima di deporla nel bacino, la testa disperata del Battista.

Che qui ci si ritrovi di faccia alla scelta, particolarmente polemica, della depressa umanità preferita dal Caravaggio, non occorre dire. Ma si può andar oltre e avvertire che noi già 'conosciamo' questa gente, questi 'modelli'.

Dell'importanza di questo problema ho già fatto cenno più volte, e anche poc'anzi. Che il Caravaggio ravvisasse nella realtà d'incontro quotidiano i suoi modelli quasi predestinati e poi vi si affezionasse al punto da servirsene anche a distanza di tempo è già provato dalle opere del tempo romano, e attende soltanto di essere fissato nei particolari. Lo farò altra volta, ma qui giovi anticipare che fu certamente dal nuovo rapporto di contatto integralmente veridico stabilito dal Caravaggio tra pittore realista e modello — e non certo dai metodi dell'accademia del disegno che sceglieva i suoi pazienti secondo l'eminenza dei bicipiti e dei deltoidi (e cioè in vista dell'ideale anatomico), oppure secondo la loro bellezza 'normale', il cui servizio si esauriva nel 'disegno' —; fu dal Caravaggio, ripeto, che venne a formarsi una classe di 'modelli professionali' pronti a scambiarsi dall'uno all'altro studio dei pittori naturalisti e in grado di servir loro per anni. Da gran tempo mi sembra verosimile che il modello che aveva servito nel 1601 al Caravaggio per il San Pietro nel quadro di Santa Maria del Popolo, posasse, ancora dieci anni dopo, per un San Gerolamo del Gentileschi. Per caso ne conosciamo il nome e la professione: era Pietro Mollo, 'pellegrino'; che vale pressapoco viandante, mendicante, 'barbone'. Il ricordo è prezioso perché ci fa meglio intendere



dove i 'naturalisti' andassero a pescare i loro modelli: tra la comune umanità, intendo, e non nella 'società' selezionata.

Nessun dubbio, così, che anche a Napoli, e fin dal primo soggiorno, il Caravaggio si fosse scelti e accantonati i modelli per lui più adatti. Ed ecco perché, anche in questo nuovo dipinto, possiamo incontrare, per dir così, delle conoscenze, che ebbero nome, soprannome e recapito.

Per cominciare: la Salome [tavola 27 a, b] è di nuovo la 'modella' che, nel 1607, aveva servito per la Madonna del Rosario<sup>1</sup> e, se ravviso bene, anche per la giovane che allatta il carcerato ('Pero e Cimone') nelle 'Sette Opere'. La fantesca con la cuffia sdrucita è, forse, il modello che in posa di 'Vecchia Capitolina' figura a sinistra della 'Crocefissione di Sant'Andrea' che è pure un quadro accertatamente napoletano; non so se del primo, (come proposi nel 1939) o del secondo soggiorno, (come ora suppone R. Hinks)

---

<sup>1</sup> Ben vero che, negli ultimi anni, alcuni studiosi (Hinks, 1953; W. Friedländer, 1955) hanno avanzato la supposizione che la 'Madonna del Rosario' appartenga all'ultimo periodo romano e sia nient'altro che il dipinto ordinato dal Duca di Modena attraverso il suo oratore a Roma e di cui è traccia nei documenti modenesi dal 1605 al 1607. Ma non vi è ragione di accoglierla. I piccoli acconti (di pochi scudi!) che il Caravaggio chiedeva e otteneva per il quadro nel 1606, sembrano — in confronto ai grandi prezzi già raggiunti dall'artista con i dipinti di gran formato — indicare che si trattasse di cosa d'una assai modesta misura. Per di più, se l'oratore estense inseguiva il Caravaggio con lettere fino a Napoli allo scopo di riavere gli acconti, è chiaro che la pala del 'Rosario' citata dal Pourbus a Napoli nel settembre 1607 come liberamente negoziabile e, come tale, proposta dall'agente mantovano a Vincenzo Gonzaga, non poteva certamente essere identica al dipinto ordinato, e parzialmente pagato, dal Duca di Modena che, altrimenti, non avrebbe mancato di rivendicarlo. A parte queste considerazioni di corrente, pratico buon senso sono da aggiungere quelle di cursus stilistico e soprattutto di repertorio di modelli che, nel Caravaggio, assumono forza documentaria. Nessun modello del 'Rosario' era presente in opere romane; vi appare anzi una classe completamente nuova che, per il suo carattere umilmente popolare, assai meglio si attaglia alla folla dei 'lazzari' napoletani che a quella dei popolani romaneschi. Tale evidenza collegata alla gran mole del dipinto e al suo argomento che era, a quei giorni, uno dei principali dell'iconografia domenicana, fa sospettare che l'opera fosse stata ordinata dal possessore d'una cappella di San Domenico Maggiore e poi rifiutata dai padri dell'ordine per mancanza di 'decoro'. Quel soggetto si amava allora tradurre secondo la tradizione severa, anzi bigotta, della Controriforma e non è un caso che proprio a San Domenico esso figuri nella interpretazione di Bernardino Siciliano; senza per questo spingerci a credere che essa sia venuta a sostituire il dipinto rifiutato del Caravaggio.

ma certamente portato in Ispagna dal Vicerè Conte de Benavente nell'estate del 1610. Il manigoldo è, senza controversia, lo stesso modello che figura, egualmente impietoso, nella 'Flagellazione' di San Domenico [tavola 28 a, b] citata dal Bellori ad apertura del primo tempo napoletano.

E qui mi si potrebbe obbiettare che, pure ammettendo che il Caravaggio ripescasse i suoi modelli anche a distanza di tempo, torni alquanto strano che in quest'opera essi sembrino, prevalentemente, quelli già noti da opere tra il tardo 1606 e la tarda estate del 1607.

E qui, invece, sta il punto critico più adatto per chiedersi che cosa si deva ormai pensare del catalogo napoletano del Bellori: s'esso non sia, come è probabile, un coacervo indistinto di tutte le opere dipinte a Napoli nei due soggiorni successivi; e se pertanto non possa oggi tentarsi, fra di essi, una prima distinzione.

È tempo di dire che la insistenza a collocar nel primo soggiorno — di men che un anno — tutte le opere napoletane del maestro e cioè quattro o cinque enormi pale d'altare oltre a diversi quadri di minor formato ma sempre impegnativi, come il perduto 'Martirio di San Sebastiano', il 'Davide' di Vienna, le 'Stimate di San Francesco' ecc., torna ormai materialmente impossibile. E penso che se la ricerca s'è ostinata in questa 'routine' quasi senza eccezione, ciò sia stato per la forte azione postuma che, anche dopo riscoperto l'anno di morte nel 1610, la vecchia data tradizionale e celeberrima del 1609, continuava ad esercitare nella zona subconscia della critica.

Il primo tentativo di reperire opere del secondo soggiorno napoletano fu quello, già citato (1927) di collegare il quadro posto dal Bellori subito dopo il ritorno a Napoli con l'esemplare di Madrid. Ed ora, con la scoperta del nuovo terribile dipinto dello stesso argomento, mi accorgo che il tentativo sembra cadere. Il secondo, del '51, fu di proporre che il 'San Giovannino' della collezione Bonello a Malta sia identico a quello che il Caravaggio aveva caricato sulla funesta navicella nel Luglio del 1610; e qui, per nuove ragioni che riservo ad altra occasione, mi pare che la proposta resista ancora e bene. Frattanto anche qualche altro studioso si proponeva cautamente lo stesso problema. Il Prof. Mahon per esempio, osservava (nel 1951) che non è possibile dire se i dipinti di Sant'Anna dei Lombardi (in primis la 'Resurrezione') siano appartenuti al primo o al secondo soggiorno e qualunque ipotesi infatti resterà incontrollabile fino a che

i giovani e valenti ricercatori napoletani non abbiano riscoperto almeno una copia sufficiente di quei dipinti perduti nel terremoto del 1805. Nel 1953 R. Hinks esprimeva, come ho già detto, il parere che la 'Crocefissione di Sant'Andrea', perché portata da Napoli in Ispagna dal Conte de Benavente nel Luglio del 1610, fosse stata dipinta nella primavera di quell'anno e cioè nel secondo soggiorno. Inferimento interessante, ma troppo ardito a volerlo cavare dal quadro di Toledo che identificai come copia nel 1920, e che il Hinks ora promuove ad originale senza pure averlo esaminato direttamente.

Siamo dunque ancora agli inizi del lavoro di selezione e di smistamento tra il primo e il secondo soggiorno napoletano del Caravaggio.

E per condurlo ora un po' più avanti, anche in rapporto al dipinto riscoperto. All'obiezione che, al pari delle altre, anche la citazione del *manigoldo* sia tratta dalla 'Flagellazione' *del primo soggiorno*, potrei replicare: e chi dice che la cosa stia veramente così? Io affretto col desiderio il tempo che i valenti cartisti partenopei vorranno offrirci qualche nuovo documento che precisi la data delle varie opere napoletane del Caravaggio. Ma dovendosi per ora indurre quasi esclusivamente dalla documentazione interna, altrimenti detta stilistica, sarà pur lecito assumere che, in confronto alla trattazione folta snodata e popolarasca che lega la 'Madonna del Rosario' alle 'Sette Opere di Misericordia' — opere certe del 1607 —, la 'Flagellazione' di San Domenico con quel suo senso di tragedia antica e moderna, con la misteriosa collimazione, mi sia concesso dire, tra Fidia e Rembrandt, tra Eschilo e Shakespeare, sembra piuttosto seguire che non precedere l'esperienza della 'Decollazione' di Malta e della 'Resurrezione di Lazzaro' a Messina; dipinti cui è probabilmente da affiancare anche quell' 'Annunciazione' di Nancy che, eseguita da un 'Michelangelo di Roma' per una chiesa consacrata nel 1609, ebbi il torto di non chiedere per la Mostra milanese, sebbene il Prof. Pariset, e gliene rendo il giusto merito, inclinasse a mantenere la vecchia indicazione. E varrà forse la pena di rammentare che se, nel 1921, il dipinto, estremamente malconcio, mi sembrava del Caracciolo, questa era già una forma di collegamento abbastanza significativo, con gli esempi del Caravaggio a Napoli. Ma dell'opera stupenda occorrerà riparlare in occasione più adatta e, speriamo, a ripristino già avvenuto.

È poi da aggiungere che l'operazione da condursi sem

pre più addentro per il recupero del secondo tempo napoletano del Caravaggio e in genere dei suoi ultimi due anni, non dovrà per forza restringersi alle sole opere di ubicazione sicuramente meridionale e potrà chissà estendersi anche a dipinti che, per il solo fatto di trovarsi a Roma 'ab antiquo', ciò che non vuol dire 'ab ovo', nessuno ha mai pensato di poter rimuovere dal periodo romano dell'artista e cioè oltre l'estremo termine del Giugno 1606.

Non so se mai, a qualcuno degli interessati al problema, sia caduto in vista che, nelle didascalie alle tavole del mio 'Caravaggio' del 1952, io insistevo a dire che sia il 'San Giovanni' che il famoso 'Davide' della Galleria Borghese sembrano entrambi anticipare taluni effetti delle opere siciliane (1608-09). Qui era il principio di un dubbio che oggi, precisandosi, potrebbe recar qualche frutto.

Ed anche qui, manco a dirlo, a fuorviare il cammino della critica era stato il Bellori con l'asserire che le principali opere del Caravaggio in Galleria Borghese — e cioè la 'Cena in Emaus' (oggi a Londra), il 'San Gerolamo che scrive', il 'Davide con la testa di Golia' (e 'altre opere') erano state espressamente dipinte per il Cardinal Scipione; ciò che veniva a fissarne i termini tra il Luglio 1605 (nomina del committente a cardinale) e la fine del Maggio 1606 (fuga del Caravaggio da Roma). Ma che ne poteva sapere il Bellori, circa settant'anni dopo?

Sebbene un critico recente ne faccia scorrettamente merito a un monografista del 1952, già nel 1928 avevo osservato che, dal catalogo delle opere 'per il Cardinal Borghese', doveva, per intanto, cadere la 'Cena in Emmaus', opera relativamente giovanile. E la revisione di quel catalogo poteva ben riprendere soprattutto da quando, resi noti i documenti dei sequestri al D'Arpino (1607) da parte del Cardinal Scipione, questi continuava, anche dopo la fuga del Caravaggio, a dimostrarsi zelante per l'opera sua e persino per gli aspetti più acerbi della sua fase giovanile.

Perchè mai, infatti, quell'interesse non avrebbe seguito ad esercitarsi anche più tardi? Fermo restando che il solo 'San Gerolamo scrivente' bene concorda coll'ultimo tempo del Caravaggio romano, per esempio con la fattura asciutta della Madonna del Serpe, che dire invece del 'San Giovanni' e del 'Davide'? Dei due dipinti non si hanno notizie più antiche del 1613, quando si veggono entrambi lodati dal Francucci nel suo poema di quell'anno; ma da quando erano in mano del Cardinal Scipione? Se nel 1607 egli riesciva ad



appropriarsi parecchie cose giovanili del maestro, nulla vieta che s'industriasse a procacciarsene altre del tempo ultimo, attingendole dal mercato; e tanto più da quando la caccia ai dipinti del grande maestro divenne affannosa, ben sapendosi che non v'era purtroppo da attendersene di nuovi; intendo dopo la notizia della morte, del Luglio 1610.

E se, nel 1952, mi limitavo a dire che il 'San Giovanni' sembra anticipare, nell'impasto madido, taluni effetti delle opere siciliane, oggi posso arrischiarmi a dire che li 'accompagna', e cioè a suggerire che anch'esso sia stato dipinto in Sicilia forse accanto all'angelo della 'Natività' di Palermo, che appartiene al 1609.

Quanto al 'Davide' famosissimo dove pure indicavo il medesimo 'anticipo', il legamento che ora dichiara all'improvviso con il quadro appena ritrovato e sulla cui data estrema — anche a parte la collimazione colla notizia del Bellori — non è possibile sollevare dubbî, ci costringe a parlarne come di opere contemporanee.

In entrambe, infatti, il problema più spinto che il Caravaggio si sia mai proposto, e cioè quello di progettare al di qua del dipinto, verso di noi, il gesto decisivo dell'azione, ingrandendone il primo piano quasi come in un fotogramma 'à la Dovienko', è il medesimo. E basti vedere accanto, delle due opere, la corresponsione dei due brani essenziali /tavole 29 a, b/. Salvo l'inversione del gioco luminoso per il cambio del braccio sinistro col destro, il tentativo di 'sproporzione' (nel senso anticlassico di 'eccezionalità del reale') è quanto di più inedito il Caravaggio abbia mai ricercato; e ciò basterebbe per collocare entrambe le opere nell'ultimo tratto dalla sua attività.

Per altro, a riguardare ancora una volta il nuovo dipinto, nato, secondo ogni verosimiglianza, tra il Settembre e l'Ottobre del 1609, esso sembra andare anche oltre il 'David' nei caratteri di tragica concisione, di estrema riduzione tonale, ormai ai limiti del 'bianco e nero'. Il carminio quasi insolente nel mantello della Salome di Madrid è qui sostituito da un giubbotto di nero caldo, vellutato su cui striscia il candore della salvietta ad ombre violacee; di rosso, ma tendente al viola, non v'è che il sangue, quasi mosto spremuto, che va gocciolando sul bacino di giallo-limone; tutto il resto, salvo le fibrille più accese nascoste qua e là nella cute, è giocato per gradazioni tra il bianco e il nero: dalla salvietta di Salome alla cuffia mantrugiata e sudicia della fantesca alla camicia del decollatore che, dal grigio

acciajo dell'ombra passa e si esprime in luce con tre o quattro lanciate di biacca pura.

Già il Bellori, parlando della 'Decollazione' di Malta rammenta che il Caravaggio vi aveva 'lavorato con tanta furezza che lasciò in mezze tinte l'imprimitura della tela'. Di tale esodo violento ed elementare, dove l'azione emerge per un istante sfolgorato da un caos imprimito di bujo, il nuovo dipinto dà la soluzione più spinta e vorrei dire più straziata. Il moto roteante, e come in transito, del braccio proteso del manigoldo è sezione così istantanea dell'attimo di un'azione in corso che lo scorcio travalica il piano del dipinto e par quasi che fuoriesca dalla pittura per entrare, con noi spettatori, nella vita stessa.

L'aura straziante che spira dall'opera intera non può esimersi dai suggerimenti che, pure accolti con discrezione, vorrebbero legarsi alle umane, anzi disumane vicende degli ultimi mesi del maestro. In confronto al vicino precedente della testa di Golia nel quadro Borghese, triste ma ancora sprezzante e fiera, dove la tradizione additava 'il proprio ritratto' del pittore, la testa del Battista nel nuovo dipinto ha forse anch'essa il diverso riflesso, se non proprio 'autoritrattistico' almeno 'autobiografico', che le nuove tormentose vicende ormai imprinono di mortale tristezza, nelle palpebre che si richiudono sulle occhiaie peste, nel fiato scuro di morte che avvolge la bocca, nel sudore che incolla la ciocca di capelli sulla tempia.

Se veramente, come par difficile non ammettere (e come anche la notizia della vecchia ubicazione dell'opera in una raccolta francese può appoggiare), il dipinto è quello che il Bellori dice eseguito dal Caravaggio non appena rientrato a Napoli, e spedito in gran fretta al Wignacourt per smorzarne lo sdegno, allora anche la violenza lancinante della fattura, il 'non finito', più palese che in qualunque altro esempio, quasi stimolano a vedervi un nuovo mezzo di comunicazione a distanza, una specie di 'fotogramma urgente' o addirittura 'lambo' spedito dal Caravaggio al Gran Maestro di Malta per implorarne il soccorso contro il rivale che stava per raggiungerlo e sfigurarlo. Senza alcun risultato pratico, come ben sappiamo; ma con il grande risultato ideale di consegnare a questo suo appello disperato un lacerto di realtà insanguinata e dolente, quasi 'al di qua' della pittura stessa.

GIUSEPPE MARIA PILO

## RITROVAMENTI PER FRANCESCO ZUGNO

SI TRATTA, in primo, del dipinto 'di accettazione' nell'Accademia veneziana di pittura e scultura: una 'Samaritana al pozzo' documentata (e datata) da più fonti manoscritte e a stampa e, in tempo relativamente recente, data come perduta dal Fogolari <sup>1</sup>.

Quasi tutte le tele donate dagli accademici erano raccolte fino al 1807 nella sala d'ingresso e nella saletta dei professori, come risulta da un inventario delle opere d'arte conservate in codesti locali, compilato in quell'anno dal segretario Nodari e conservato nell'Archivio dell'Accademia in una copia ms. redatta dal Diedo suo successore, che ne dichiara la conformità all'originale <sup>2</sup>. La grande maggioranza di queste opere sono rimaste in sito e sono oggi esposte nelle sale delle Gallerie di Venezia, alle quali appartengono (alcune, della paternità delle quali si era perduta la conoscenza nel corso dell'Ottocento, sono state negli ultimi decenni identificate e restituite ai loro autori): sono, ad esempio, quelle del Pittoni, di Pietro Longhi, di Gian Domenico Tiepolo, dei Maggiorotti, di tutto il gruppo dei prospettici: Battaglioli, Moretti, Joli, Visentini e, a loro associato, certo suo malgrado, il grande Canaletto.

Altre non figurano alle Gallerie: tra le quali la 'Minerva' di Gasparo Diziani, l'Agar con Ismaele moribondo' di Jacopo Marieschi e la 'Samaritana al pozzo' di Francesco Zugno, citate dallo Zanetti <sup>3</sup> e dall'inventario del 1807; e, s'è visto, date per perdute dal Fogolari <sup>4</sup>.

Alla sorte dello Zugno chi scrive ebbe ad interessarsi in particolare: studiai, difatti, anni or sono l'opera del pittore, facendone oggetto di una tesi presso l'Università di Padova, rifatta e ampliata col corredarla di cataloghi, nella pubblicazione, ora uscita, dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Cini. Anche a me il dipinto con la 'Samaritana al pozzo' risultò perduto, malgrado ogni ricerca esperita; e come tale allora lo diedi <sup>5</sup>.

Solo più di recente, ritornando nella Scuola di S. Giovanni Evangelista, la fortuna attrasse la mia attenzione sul dipinto ritenuto smarrito. Il quadro, attribuito dall'Urbani

de Ghelthof<sup>6</sup> alla 'Scuola del Marieschi' e in seguito sempre passato inosservato, a motivo anche, forse, delle precarie condizioni di conservazione in cui si trova e della sua collocazione poco felice, è situato nella sala della Reliquia della Croce. Vi fu depositato dalle Gallerie di Venezia nel 1864, assieme a 12 altri dipinti, in sostituzione dei 'teleri' quattrocenteschi con 'Storie della Reliquia della Croce' di Lazzaro Bastiani, Gentile Bellini, Benedetto Diana, Vittore Carpaccio e Giovanni Mansueti, versati alle Gallerie fin dal 1820 e dal 1830 ivi esposti<sup>7</sup>.

Il dipinto /tavola 30 b/ misura, oggi, cm. 164 × 140, ma presenta una fascia in alto di circa 12 cm., evidentemente aggiunta per adattarlo allo spazio libero sopra una finestra: sicché le sue dimensioni originali si devono considerare pressapoco, cm. 152 × 140: uno dei maggiori, dunque, fra i quadri donati alla vecchia Accademia di Pittura; che collima con quanto afferma il verbale della seduta accademica del 17 Novembre 1762. Il quadro presenta prosciughi di vernice e qualche caduta di colore: sulla faccia del Cristo è dilavato forse di acqua piovana, infiltratasi sotto la cornice della sala; ed è assai sporco. Ma, pur nelle condizioni non buone in cui si trova, è chiaramente leggibile e palesa la notevole altezza della sua qualità. Assieme agli stilemi tipici dello Zugno — l'impostazione chiastica delle membra, a gambe divaricate, il turgore del panneggio, il viraggio verdino sulle carni — son qui presenti alcuni caratteri propri del suo linguaggio nel settimo decennio: la magrezza della materia, di una consistenza che fa pensare al pastello, quasi un velo diafano su forme di una eleganza raffinata fino al languore; che mai però cade nello sdolcinato, contenuta com'è in un discorso di carattere rigorosamente 'classico', determinato soprattutto dal particolare sentimento del ritmo compositivo. Questo senso formale dello Zugno, che già ci parve 'prassitelico', mollemente dolce non senza una punta di sottile sensualità, e tendente a conseguire un ideale di raffinata bellezza, è qui interpretato specialmente dal personaggio della 'Samaritana', sorella della bellissima figura femminile che è nella 'Magnanimità di Scipione'<sup>8</sup>, firmata e datata 1765, ora a Palazzo Labia assieme alla 'Presentazione dei Gracchi', pure firmata, che qui si pubblica /tavole 31, 32/, nelle quali ho riconosciuto le due 'storie romane' dipinte dallo Zugno per Palazzo Trento, ora Papafava, di Padova e ricordate dalle fonti<sup>9</sup>. Non poche sono, del resto, le affinità stilistiche fra la tela con la 'Samaritana' sicura-



mente databile al 1763 e le due scene di Palazzo Labia: l'atteggiamento un po' declamatorio della Cornelia ripete quello del Cristo; entrambi accentuati dalla sottilissima articolazione delle mani. Un inconsueto accordo fortemente timbrato di rosso e d'azzurro è, inoltre, in questa tela come nella 'Magnanimità': intruso nella gamma cromatica prediletta dall'artista, che qui si accampa nella figura della Samaritana in modulazioni preziose di turchino, grigio-perla, oro vecchio e verde-acqua. Tutto in una luce tranquilla, in un'atmosfera irrealmente pacata, da vicenda raccontata: che gli accenni di natura morta — l'orcio di terra e, sul pozzo, il secchio di rame con la corda — non valgono a disincantare.

La 'Samaritana al pozzo' viene con ciò ad arricchire la serie delle opere dei 'pittori accademici' già note, trovandovi posto nient'affatto indegno. Essa, di più, offre un nuovo dato cronologico al catalogo dell'artista. Ma è con più viva sorpresa e con interesse ancor forse maggiore, che, or non è molto, mentre studiavo nella chiesa dei Gesuati altri aspetti della decorazione parietale, venni a fissare lo sguardo sui medaglioni monocromati che, poco sopra l'altezza del cornicione, fanno corona ai tre grandi comparti tiepoleschi con 'Storie di San Domenico'. E non fu luogo a dubbi: son tutti di mano di Francesco Zugno. Si tratta di un complesso di diciassette medaglioni a fresco, monocromati in grigio (dieci quadrilobati e sette tondi). Quattordici sono disposti nel senso longitudinale della navata, tre al centro latitudinale di essa, entro le vele dell'arco del presbiterio e della facciata. Rappresentano i quindici 'Misteri del Rosario' *tavola 304* completati da due soggetti sacri genericamente decorativi.

Mentre non sembrano dello Zugno il tondo con la 'Crocifissione' nella parete di fondo del coro e i quattro ovali con 'Profeti' nelle vele della finta cupola, questi ultimi attribuiti dal Melmenti<sup>10</sup>, poco probabilmente, a G. B. Tiepolo, i caratteri esecutivi dei medaglioni della navata riportano al linguaggio dello Zugno con tale evidenza da sembrar quasi inutile spender parole per sottolinearne gli elementi. Si riguardi alla struttura disossata delle forme, composte per piani slargati in movimenti quasi danzanti; personaggi esili ed eleganti, dalla psicologia scoperta: un po' storditi i vecchioni, graziosamente pudibonde le donne: tutti un po' svagati, come sorpresi da qualcosa più grande di loro in atteggiamenti raccolti e sommessi, in 'figure' a ritmo chiuso. Ma son gruppi tenuti insieme da una dina-

mica fiacca, condotta da un segno molle, nella sua accurata leziosità. E vedi queste forme esangui, gracilissime, sparire in seriche cappe leggere, sempre rigonfie e inspiegabilmente tese, delle quali si avvolgono; e il turgore accentuarsi per l'insistere della luce, bassa ma nitida e fredda.

Son caratteri che appaiono con maggior evidenza proprio nei dipinti monocromati, dove l'espressione pittorica si riduce a più scarni, essenziali valori. Si confrontino, a conferma, questi medaglioni con i numerosi altri dipinti dall'artista: nei palazzi Baglioni a Venezia<sup>11</sup> e Papafava a Padova<sup>12</sup>, nella parrocchiale di Istrana<sup>13</sup>, nel Ridotto nel Teatro Grande di Brescia, sui soffitti dei palchetti (una deliziosa serie, codesta, di mitologie e scherzi di fantasia, che meriterebbe un discorso tutto per sé)<sup>14</sup>; e, ancor sull'inizio della sua operosità, nella biblioteca di San Lazzaro degli Armeni i gustosi soprafinestre con gli 'Evangelisti'<sup>15</sup>.

Quest'ultimi, in specie, par giusto accostare ai medaglioni dei Gesuati per lo stretto rapporto cronologico intercorrente tra le due serie. Gli affreschi della biblioteca di San Lazzaro sono databili tra il 1739 e i due anni successivi; non oltre, comunque, il '41<sup>16</sup>. Giambattista Tiepolo iniziava, come è noto<sup>17</sup>, nel Maggio 1737 la decorazione del soffitto dei Gesuati, che era compiuta nel Settembre del '39. Nei quali termini sembra ragionevole collocare anche l'opera dello Zugno, che appare quindi coeva rispetto alle pale e agli affreschi di San Lazzaro, il complesso più giovanile di dipinti dello Zugno che ci sia pervenuto<sup>18</sup>; pure, ancora non vale disperare nel ritorno alla luce della pala dispersa di 'San Silvestro', dipinta dall'artista al suo esordio, giusta l'attestazione del Moschini<sup>19</sup>: conforta nell'attesa il fortunato ritrovamento della pala dolcissima con la 'Purificazione della Vergine', passata dalla chiesa distrutta di Sant'Agostino<sup>20</sup> a quella di San Zan Degolà<sup>21</sup>, e di qui a San Giacomo dell'Orto, dove ora si trova, e, riconosciutala, ci è stato possibile ricostruirne l'iter, anche attributivo (fu prestata, in tempi successivi, a G. B. Tiepolo, al Veronese, da ultimo al Galina!)<sup>22</sup>.

Ma, per restare ai medaglioni dei Gesuati, essi non costituiscono soltanto un ricupero, per interessante che sia, al catalogo dello Zugno: essi offrono la prova certa che già in quel momento l'artista era vicino al Tiepolo, e con lui lavorava<sup>23</sup>; dando conferma che gli inizi di Francesco Zugno son da vedersi nella luce del Tiepolo, come già Alessandro Longhi chiaramente suggeriva nel 1762<sup>24</sup>. Ma ci si avvede,

insieme, che fin da queste prime prove la personalità del discepolo è nettamente delineata, segnata di un carattere autonomo rispetto a quella del maestro (e in un settore autonomo, benché marginale, si attua la collaborazione ai Gesuati: che non fu certo a caso).

Non c'è dubbio che Francesco, 'ne' primi anni', come asseriva Alessandro Longhi, abbia 'goduto sommamente nel contemplare le opere de' nostri antichi Pittori ed in particolare di Paolo Veronese'. Né puntualizzare la sua posizione sembra impresa difficile. Evidente è il riaffiorare nell'opera decorativa dello Zugno di elementi filati dal tardo barocco romano, che è verisimile ritenere gli siano perventi per il tramite del Balestra; dal momento che nessuna testimonianza autorizza ad avanzare l'ipotesi ch'egli si sia spinto almeno fino a Bologna. Eppure un tal viaggio parrebbero postulare il taglio di molti suoi soffitti, ad esempio di quelli affrescati a Padova circa il 1765<sup>9</sup> nella dimora dei Trento, passata poi ai Papafava de' Carraresi /*tavole* 33, 34/; e il ricorso frequente di motivi riconducibili a un repertorio non ignoto, a partire dall'ultimo decennio del Seicento, anche ad altre province artistiche dell'Alta Italia: motivi non dissociabili, tutti, salvo il diverso grado di mediazione, dall'ambito del Cignani.

Se la presenza di codesta componente nella cultura dello Zugno non fu senza significato, anche in fatto di ascendenze elettive, di gusto, insomma, si deve risalire al di là del Tiepolo. Innegabile che la visione di Giulio Carpioni, tanto interessante pur per chiarire taluni atteggiamenti del Tiepolo stesso, non passò senza traccia sul suo sentimento; ma come non pensare veramente alla diretta suggestione di Paolo, di fronte alla purezza classica di che il Nostro si compiace sovente nel disegno fluido e misurato, nei colori sommessi, ma chiari trasparenti e freddi campiti su piani larghi e pacati, nel ritmo composto ed elegante? Offrendo, insomma, qualcosa come l'immagine di un Tiepolo senza il suo 'impeto faunino' (Fiocco)<sup>25</sup>, senza il furore del suo disegno fulmineo, senza l'ardimento della sua composizione scalena, della sua gamma cromatica sconcertante e prestigiosa. Un Tiepolo spogliato, dunque, della sua 'prodigiosa retorica' (R. Longhi)<sup>26</sup>?

Son tutt'altri occhi, certo, da quelli del Tiepolo, disposto sempre a 'dipingere il mondo come se fosse tutto un teatro'<sup>27</sup>, codesti che indugiano a guardare, con sì profonda simpatia, le minute macchiette che animano le vedute di fantasia, un

tempo a Palazzo Giovanelli /*tavole* 35-36/: pupi umilissimi personaggi fatti di niente, ma di un'eleganza rara; puntualmente significanti della personalità dell'artista: per quell'effetto, ad esempio, di 'setosità gonfia' — così Roberto Longhi —, che è fra i tratti espressivi più genuini del suo sottile umore.

Gli è che Francesco Zugno aveva, a quanto pare, una sua parola da dire, magari sottovoce: col garbo che gli era proprio, in mezzo al concerto del rococò, nel cui nome trionfava ancora Venezia; quando un suo sosia l'avrebbe detta in tutte lettere, qualche decennio prima, e in Francia. Francese sembra difatti l'essenza del suo gusto e della sua poesia: estremamente raffinata, colta, elegantissima e profondamente 'classica': nella misura, nella tenuta del ritmo, nella qualità e nella purezza cromatica; nelle aspirazioni, denunciate da taluni significativi particolari, per esempio tipologici. Chi ha a mente gli affreschi settecenteschi del Museo Jacquemart-André di Parigi, non può dubitare che codeste situazioni spirituali e formali fossero intimamente consonanti.

Fu probabilmente quest'attitudine schiettamente, fondamentalmente classica del suo spirito che, accentuatasi appena nella fase matura della sua opera, salvò lo Zugno dal mortificarsi nel neoclassicismo accademico. Dal quale fu sfiorato; ma se ne difese, rimanendo fedele a se stesso.

## NOTE

<sup>1</sup> L'impegno che i 'professori' contraevano con l'Accademia all'atto della nomina, di offrire in dono un saggio dell'arte loro, è ricordato da G. Fogolari, nel suo articolo del 1913 sull'*Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento* ('L'Arte', 1913, pp. 241-272, 364-394). Non mancano, nello scritto, notizie curiose e interessanti, tratte dagli atti dell'Accademia, circa l'esecuzione e la consegna di alcune di tali opere, destinate a decorare gli ambienti di rappresentanza del massimo istituto artistico della Venezia settecentesca.

I temi erano liberi, ma condizionati a due limitazioni: che fossero scelti dagli artisti d'accordo con i colleghi, 'onde non incontrarsi nei medesimi'; e che non fossero di carattere sacro. A quest'ultima norma, in realtà, non tutti s'attennero: se ne staccarono il Pittoni, il Marinetti, l'Angeli, Antonio Diziani, lo Zuccarelli, Gian Domenico Tiepolo, lo Zugno, il Tosolini, Gian Maria Morlaiter. Talora veniva assegnato a due artisti il compito di presentare opere delle medesime dimensioni, destinate evidentemente a corrisponderci: tale il caso, fra i pittori, di Pietro Longhi e di Jacopo Marieschi. Si ha, d'altra parte, l'impressione che non tutti gli accademici fossero solleciti nel consegnare il loro omaggio;



a giudicare, almeno dal termine di sei mesi (il Fogolari, *ibid.*, p. 259, legge 'tre mesi' in luogo di 'sie') perentoriamente fissato da un'apposita commissione o, come allora si diceva, 'congregazione particolare'. In verità sembra che il termine non sempre sia stato rigorosamente rispettato e che taluno si sia fatto pregare.

È il caso, forse, di Francesco Zugno, al quale, nella seduta accademica del 17 novembre 1762, si ricorda, lui presente, che già 'teneva in casa (la tela) di misura grande' (il testo del documento è riprodotto da G. Fogolari, *ibid.*, p. 260).

Non è difficile intendere che, mentre si deliberava d'inviare le tele a Gasparo Diziani, Pietro Longhi, Jacopo Marieschi e Domenico Maggiotto per l'esecuzione dei loro quadri, tacitamente li si invitava a non seguire l'esempio del collega non molto puntuale.

<sup>2</sup> G. Fogolari, *ibid.*, p. 260.

<sup>3</sup> A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana*, Venezia (1792), II ed., pp. 573, 624, 613.

<sup>4</sup> G. Fogolari, *ibid.*, p. 261.

<sup>5</sup> G. M. Pilo, *Francesco Zugno (1709-1787)*, Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione G. Cini, Venezia (1958).

<sup>6</sup> G. M. Urbani de Ghelthof, *Guida storico-artistica della Scuola di S. Giovanni Evangelista in Venezia*, Venezia (1895), p. 51.

<sup>7</sup> S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma (1955), p. 56.

<sup>8</sup> G. M. Pilo, 1958, nn. 13 e 14.

<sup>9</sup> G. B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova (1776), II, pp. 346 seg.; G. A. Moschini, *Guida per la città di Padova*, Venezia (1817), pp. 189, 304.

<sup>10</sup> P. Molmenti, *G. B. Tiepolo: la sua vita e le sue opere*, Milano (1911), p. 60.

<sup>11</sup> G. M. Pilo, 1958, n. 69 c).

<sup>12</sup> *Ibid.*, n. 5 b).

<sup>13</sup> *Ibid.*, n. 4 e) f).

<sup>14</sup> *Ibid.*, n. 1 c).

<sup>15</sup> *Ibid.*, n. 15 e).

<sup>16</sup> *Ibid.*, n. 15.

<sup>17</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Manimorte* (Convento dei Padri Domenicani ai Gesuati), Cartella n. 59, Esito della fabbrica della Chiesa, Vol. II. Ora in: W. Arslan, *G. B. Tiepolo e G. M. Morlaiter ai Gesuati*, in 'Rivista di Venezia' (1932), p. 26.

<sup>18</sup> G. M. Pilo, *Le prime opere datate di Francesco Zugno*, in 'Arte Veneta' (1956), pp. 201-203.

<sup>19</sup> G. A. Moschini, *Guida per la città di Venezia*, Venezia (1815), II, p. 152.

<sup>20</sup> A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana*, Venezia (1771), p. 473; (1792), II ed., p. 612.

<sup>21</sup> G. A. Moschini, *Itinéraire de la ville de Venise et des circonvoisines*, Venezia (1819), p. 252.

<sup>22</sup> G. M. Pilo, 1958, n. 10.

<sup>23</sup> Che così fosse, già da tempo supponevo. Vedi, al luogo relativo, il saggio più volte citato (1958).

<sup>24</sup> A. Longhi, *Compendio delle vite de' Pittori veneziani ecc.*, Venezia (1762), 19.

<sup>25</sup> G. Fiocco, *Aggiunte di Francesco Maria Tassis alla Guida di Venezia di A. M. Zanetti*, in 'Rivista di Venezia' (1927), p. 145.

<sup>26</sup> R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze (1946), p. 43.

<sup>27</sup> R. Longhi, *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo*, in 'Paragone' n. 23 (1951), p. 61.

I negativi delle fotografie riprodotte alle tavv. 30-32 appartengono all'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, Venezia; quelli delle tavv. 33, 34 a Foto Fiorentini, Venezia. Le fotografie riprodotte alle tavv. 35-36 si devono alla cortesia del signor Italo Brass.

## ANTOLOGIA DI ARTISTI:

*Il 'Salterio' riminese di Bonifacio Bembo.*

La varietà e la sempre diversa dimensione delle vicende che un'opera d'arte palesa o sottintende sembrano attingere un fascino particolare di indagine più convincente quando si esercitano su di un testo a miniatura, dove il ricupero di storia, anche civica e fin domestica talvolta, arrivi a farsi docile e cordiale. È il caso, per nulla singolare tuttavia, del 'Salterium sive Nocturnum' appartenente alla Biblioteca Gambalunga di Rimini, ma rimasto a lungo smarrito dopo che la sapiente mano del Toesca<sup>1</sup> ne aveva significativamente indicato i caratteri nella *maniera* degli Zavattari. Ricercato invano nel corso di una prima rettifica di attribuzioni a Bonifacio Bembo<sup>2</sup>, condotta sull'unica piccola riproduzione edita appunto dal Toesca, il 'Salterio' fu ugualmente oggetto di appassionate indagini — come ben si può immaginare — nell'occasione della recente Mostra lombarda, dove si sperava di esporlo tra le cose giovanili più significative del pittore cremonese: ma altrettanto vanamente.

Soltanto a esposizione avanzata, ma ormai non più in tempo per figurare in quella folta rassegna di ingegni, il Direttore della Biblioteca ne annunciava il ritrovamento segnalando altresì come il Codice non fosse mai stato oggetto di schedatura fra i manoscritti né fra le opere a stampa della Gambalunga e giacesse dimenticato da decenni in uno scaffale insieme ad altri Corali di nessun conto, dei quali aveva finito per condividere la sorte e la scarsa fama<sup>3</sup>. L'ostinata disavventura del Codice avrebbe forse ancora una volta eluso il meritato riconoscimento, se una tempestiva ricognizione non mi avesse accertata e dell'attribuzione e della qualità veramente notevole delle miniature.

Proveniente con un gruppo di Corali dalla soppressa

Corporazione religiosa dei Padri Riformati di Verrucchio, il volume, mutilo di fogli e di illustrazioni (a cc. 72r, 121v, 187v, 207v), contiene sei miniature quattro delle quali, perfettamente conservate [tavole 37-38], raffigurano re Davide natante (c. 260v), a colloquio con l'Eterno Padre (c. 97v) e mentre compone sulla cetra (c. 47r); a c. 140v, invece, il testo del Salmo suggerì all'artista l'immagine dell' 'homo insipiens' semivestito e in atto di brandire una clava.

*Il 'Salterio'  
riminese  
del Bembo*

Appare evidente lo stretto rapporto che lega le miniature con quelle del 'Diurnale' alla Mirandola e con l'iniziale staccata del Museo di Cremona esposta alla Mostra milanese; l'accostamento anzi, valendosi di una singolare analogia iconografica e compositiva, suona senza possibilità di errore come una identità di mano: l'intero gruppo è infatti autografo di Bonifacio Bembo<sup>4</sup>. Ma data per scontata l'attribuzione, più problematica risulterà l'impresa di riferire il 'Salterio' riminese al momento stilistico che le altre opere menzionate dichiarano. Nuovi interessi più marcatamente formali sembrano infatti premere nella figura semplificata e alquanto epurata, per così dire, dalle più appariscenti esteriorità di goticismi nel re Davide ispirato dall'Eterno [tavola 37 b/; o nella consistenza di materia della veste lacerata dell' 'homo insipiens' [tavola 38 b/], nel caratterismo del suo volto. In una parola, echeggiano ormai lontani tanto la fiorita eleganza del Codice Palatino come il garbo non privo di lezio dei 'Tarocchi', ancora assai zavattariani e perciò saggi giovanili del pittore, che viceversa nel Codice ritrovato mostra una fantasia sollecitata verso termini di maggiore gravità da fatti diversi, definibili con sufficiente indirizzo in quelli di Castiglione Olona. In più, la gamma cromatica più accesa e contrastata, la fermezza del segno schivo di divagazioni e di grafici divertimenti sembrano supporre una esperienza ormai larga della pittura su tavola e dell'affresco: i testi più prossimi alle miniature riminesi essendo infatti, nel catalogo più recente del pittore, l' 'Incoronazione' del Museo di Cremona e i due Santi di Brera, opere del 1460 circa. Non si nega con ciò il persistere nel 'Salterio' di Rimini, soprattutto nel partito decorativo delle iniziali, di schietti motivi del gotico lombardo ancora memori a quella data dell'indicibile sperpero d'invenzioni ricamate da Giovannino de' Grassi e dalla sua cerchia<sup>5</sup>. Preme invece rilevare nelle miniature di cui parliamo, e proprio in rapporto a quelle persistenze meramente marginali, come codesti residui della prodigiosa stagione, protrattasi per la minia-

*Il 'Salterio' riminese del Bembo* tura lombarda fino alla metà del secolo con grande varietà di accenti, sembrano ormai sul punto di cancellarsi irrimediabilmente sotto la pressione di motivazioni nuove per il costume e per l'arte cui anche Bonifacio ambiva in qualche modo adeguarsi. Qui poi arrestandosi il breve *excursus* critico, per lasciare posto a quel ricupero di storia civica del quale si è detto all'inizio.

Come conforto alla lettura proposta sembra infatti quasi indispensabile, a questo punto, qualche ricorso ai documenti, della cui esistenza già garantiva il Toesca dicendo il codice di provenienza cremonese. Per la verità, negli ultimi fogli del 'Salterio' riminese si trova la trascrizione di una Bolla di Eugenio IV, datata in Firenze l'undici di ottobre 1441 e indirizzata all'Abate dei Benedettini della chiesa di Ognisanti in Cremona, con la quale si autorizza il trapasso del Convento e della chiesa di San Gabriele ai Minori Osservanti, fissandone le norme e le condizioni. Il documento, attentamente trascritto e interpretato, non reca tuttavia menzione o comunque indizi sufficienti a stabilire una relazione più stretta col Codice, nemmeno di carattere cronologico che più poteva interessare, essendo la data della Bolla (1441) troppo precoce e non pertinente al linguaggio maturo di Bonifacio rivelato dalle illustrazioni. Eccomi allora a interrogare le fonti cremonesi, nella speranza che le vicende di San Gabriele facessero uscir fuori qualche elemento utile e, possibilmente, una documentazione precisa dell'attività svolta dal pittore cremonese per l'Ordine dei Minori, allo stesso modo che ci è nota quella per gli Ospitalieri di Sant'Antonio del 1452<sup>6</sup>. Ma la storia di quegli anni così importanti per Cremona, sotto il reggimento di Bianca Maria, non è stata ancora scritta, ed anzi le scarse notizie di cui disponiamo risultano lacunose e molto spesso contraddittorie.

Non restava che una ricognizione nell'Archivio di Stato di Milano dove, nel Fondo Religione, è confluita gran parte del materiale documentario pertinente alle Chiese cremonesi sopprese all'inizio dell'Ottocento. E fu una ricognizione abbastanza fortunata, perché la mancanza di testimonianze dirette venne in qualche modo compensata dal ritrovamento della Bolla autentica di Eugenio IV proveniente con altro materiale dal Convento minorita di Sant'Angelo, come dichiara una nota manoscritta e dell'epoca sulla stessa lettera papale<sup>7</sup>. Ne deducevo che nell'orbita dei Minori andassero continuate le indagini. La Bolla, che non figura nei Bollari antichi e recenti, è riportata infatti dal Wadding<sup>8</sup> e utiliz-



zata da Padre Flaminio da Parma<sup>9</sup> per tracciare la storia dell'effettivo passaggio della chiesa di San Gabriele dai Benedettini agli Osservanti, quest'ultimi assai fiorenti a Cremona in quell'epoca e fervidi di iniziative assistenziali e culturali.

E appunto nel Convento di Santa Maria degli Angeli, detto Sant'Angelo — eretto dopo il 1441 sull'Abbazia benedettina di Ognissanti cui apparteneva San Gabriele — la Bolla fu quasi certamente trascritta dall'ignoto amanuense sul codice riminese.

Per altra via, l'informazione del Campori<sup>10</sup> circa un Corale in San Francesco a Mirandola che recava 'il nome dello scrittore Fra Stefano Marciari, la data del 21 febbraio 1442, e la notizia che esso libro fu fatto per la chiesa di San Gabriele presso Cremona' conferma l'esistenza di uno *scriptorium* nel Convento fin dalla fondazione. Si disse tuttavia in altra sede<sup>11</sup> come il Corale indicato dal Campori non sia certamente identificabile col 'Diurnale' di Bonifacio, come invece affermava il Ragghianti, essendo attualmente privo di colophon o di scritte a ciò relative: più probabile sembrando l'ipotesi che anche questo codice, certamente cremonese al pari dell'altro recante esplicite indicazioni, pervenisse agli Osservanti di Mirandola dal Convento di Cremona.

Se dunque gli elementi raccolti, per quanto indiretti, non lasciano dubbi sulla provenienza del 'Salterio' rintracciato alla Gambalunga e così allusivo di una storia smarrita, cioè dell'importanza dell'Ordine dell'Osservanza in Cremona a quella data, rimangono ancora ignote le vicende successive e, soprattutto, le circostanze anche temporali dell'attività di Bonifacio per i Minori forse svolta in tempi diversi se, come pare, anche il 'Diurnale' della Mirandola uscì dallo *scriptorium* di Sant'Angelo. A tale riguardo appare significativa la nota predilezione di Bianca Maria per quei religiosi, documentata fra l'altro dalla fondazione del Monastero femminile dell'Osservanza di Chiara Novella (che era sotto la giurisdizione di Sant'Angelo!), da lei promossa nel 1455 addirittura nel Palazzo ducale<sup>12</sup>. In ugual modo, fu la stessa Bianca Maria a fare da tramite col celebrato pittore ducale in merito alla commissione del 'Salterio'? Si arresti pure a questo punto, per ora invalicabile, la nostra curiosità ansiosa di maggiori conoscenze circa la storia cremonese di quegli anni. Anche al 'Salterio' miniato da Bonifacio Bembo per gli Osservanti, e qui tenuemente illustrato, spetta il compito di soddisfarla nel tempo e nell'ora più opportuna.

Maria Luisa Ferrari

<sup>1</sup> P. Toesca, *La pittura e la miniatura in Lombardia* (1912), pag. 528.

<sup>2</sup> M. L. Ferrari, in 'Annali della Biblioteca di Cremona', VIII (1955), fasc. III, pag. 8.

<sup>3</sup> Il codice reca attualmente la seguente segnatura: *Pluteo Corali II*. Misura mm. 540 × 380 e contiene cc. 240 con numerazione secentesca. Desidero qui ringraziare vivamente il Dott. Mario Zuffa, Direttore della Biblioteca, per avere tanto agevolato le mie ricerche e per tutte le utili informazioni cortesemente fornitemi.

<sup>4</sup> Si veda in 'Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza' (Catalogo della Mostra), Milano (1958), schede nn. 256 e 257. Si disse in questa sede come non fosse improbabile che l'iniziale staccata del Museo di Cremona facesse in origine parte del 'Salterio' di Rimini. Ma con l'esame dell'originale riminese l'ipotesi viene nettamente avversata, oltre che dal formato (più grande il codice riminese), dalla differente bulinatura. Per la condizione originaria di quella iniziale, ci darà presto indicazioni precise il prof. Puerari.

<sup>5</sup> Sembra istruttivo, a questo proposito, rammentare il 'Salterio' della Bodleian Library di Oxford (ms. Can. Lit. B 378), riferito dal Pächt al 'Maestro del Libro d'Ore di Isabella di Castiglia'. Come ha già indicato Renata Cipriani (in 'Arte Lombarda...' cit., scheda n. 91), questo 'Salterio' offre un rilevante precedente per il 'Diurnale' della Mirandola e, ora, per le miniature riminesi. Un precedente che però vale soltanto in sede di referto iconografico [tavola 39 a, b], indicativo di costumanze rappresentative che affondano probabilmente le radici in una tradizione più antica. Bonifacio invero nel suo tempo una tale tradizione e le figure del suo 'Salterio' ritrovato spariscono appena i dati esteriori di quella iconografia, resa con nuova misura.

<sup>6</sup> F. Novati, *Scrittori e miniatori cremonesi*, in 'Il Bibliofilo' (aprile 1885). Tra le fonti manoscritte, l'unico referto utile è il documento trascritto nella seconda metà dell'Ottocento dal Lombardini (ms. 357 dell'Arch. St. Comunale di Cremona, pag. 208) relativo alla cessione del Priorato di San Gabriele fuori le Mura ai Minori Osservanti in data 24 maggio 1441, redatto dal notaio Giuliano Allia, ricopiato dall'Archivio Notarile della città.

<sup>7</sup> La Bolla, priva di sigillo, è firmata 'Blondus de Pluteo' e reca nel verso la seguente scritta: 'Bulla d. Eugenii IV facta Florentiae 1441 die 11 Octobris quod Abbas Omnium Sanctorum det licentiam nostris fratribus accipiendi pro se Ecclesiam S. Gabrielis quam vocent (sic) Sancti Angeli, cum pactis ecc. ...'. La lettera papale dispone inoltre che i Benedettini lascino il Convento di San Gabriele e si trasferiscano nella chiesa e Monastero (già dell'Ordine) di Sant'Ippolito entro le mura, al quale saranno trasferiti i diritti di pertinenza di San Gabriele, mentre la nuova chiesa si chiamerà dei Santi Ippolito e Gabriele. I Minori, allora nell'Oratorio di Santa Maria in Claustro, potranno così allargarsi e occupare il Convento di Ognissanti con la chiesa di San Gabriele che assumerà il titolo di Sant'Angelo, nella quale tuttavia un altare porterà il ricordo dell'antica dedicazione. Sulle vicende successive delle chiese nominate, ma già all'inizio del Cinquecento, oltre a P. Flaminio da Parma (cfr. nota 9) si veda il Merula (*Santuario Cremonese*, 1627, pagg. 166 e 248); sull'Abbazia benedettina di San Gabriele non mancano invece citazioni, ma soltanto fino al secolo XII, nell'Astegiano, nel Kehr, nel Novati ecc.

<sup>8</sup> L. Wadding, in 'Annales Minorum', vol. XI, Firenze (1932), *Il 'Salterio'* pag. 481. La Bolla inizia: 'Humilibus et honestis supplicum votis'. *riminese*

<sup>9</sup> P. Flaminio da Parma, *Memorie storiche delle Chiese e dei Conventi del Bembo dei Frati Minori dell'Osservante Provincia di Bologna*, tomo I, Parma (1760), pag. 332. Oltre la Bolla citata, lo scrittore ricorda altre due Bolle di Eugenio IV del 1438 e del 1439, relative al passaggio della chiesa ai Minori, da lui consultate, al pari della prima, nell'Archivio di Sant'Angelo.

<sup>10</sup> G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena (1855), pag. 166.

<sup>11</sup> Si veda in 'Arte Lombarda...' cit., scheda n. 256.

<sup>12</sup> Flaminio da Parma, cit., pag. 336, che cita le Bolle di Niccolò V e di Calisto III (allora conservate a Sant'Angelo) relative alla fondazione del Monastero di Chiara Novella. In proposito, su 'Paragone', 87 (1957), nota a pag. 56, già don Franco Voltini accennava all'attività del Bembo pre so taluni Ordini religiosi come promossa e sostenuta con ogni verosimiglianza da Bianca Maria.

### *Una pala giovanile del 'Garofalo.*

Le recenti aggiunte del Bologna ('Paragone' 63, 1955) e del Bargellesi (*Notizie d'opere d'arte ferrarese*, 1955) al catalogo del Garofalo non hanno fatto che comprovare l'attendibilità della ricostruzione del primissimo tempo dell'artista, sottilmente attuata dal Longhi, che con precise e ben concatenate argomentazioni, veniva a dare consistenza storica all'asserzione vasariana che il ferrarese 'fu amico di Giorgione', e a corredare di opere il percorso iniziale del Garofalo, così scarso di date.

Solo a partire dal 1512 ('Pallade e Nettuno' di Dresda) è possibile infatti seguire l'attività dell'artista, quasi ad annum, fino al 1550 ('Annunciazione' di Brera) salvo un'interruzione nel 1515-16, in coincidenza del viaggio romano, dopo il quale i formalismi del classicismo dell'Italia centrale prevalgono, sopraffacendo la più intima vena poetica del ferrarese.

Certamente anteriore a questo termine è la paletta della chiesa di Santa Margherita di Valcesura del contado ferrarese [tavola 40], dove le rapide alternative delle esperienze del Garofalo nei suoi anni giovanili si compongono in un raro e felice equilibrio.

La disposizione bilanciata, la capacità di alternare e felicemente incastrare le zone di paesaggio alle sagome semplici delle figure ricordano da vicino i modi del Boccaccino. I moduli torniti e schietti del Cremonese e del Costa sono interpretati con una sensibilità più moderna e si accomodano

*Una pala  
giovanile  
del Garofalo*

in un accademismo discreto, mentre la struttura quattrocentesca si allenta appena. La natura francamente obbiettiva di alcuni brani, invece, come le pieghe del manto della Madonna, le ombre nette e concrete sul terreno, l'evidenza di certi particolari come i pali confitti nel terreno o i vividi inserti di animali, e soprattutto l'intavolatura coloristica nel rapporto spiegato e cantante di toni alludono chiaramente all'Ortolano, che qui il Garofalo sembra costeggiare, sia pure per vie diverse e subito abbandonate, nel suo 'classicismo naturalizzato'.

Un soffio di aggraziata verità pervade insomma la scena, involta d'aria e di luce veneziane; la Madonna fra i santi Sebastiano e Margherita siede a suo agio nel paese, dove l'impervia natura dei ferraresi si è ormai ricoperta di una nuova fioritura. Nel delicato accordo fra il cielo ed il paese tenero ed umido come per piogge recenti nella luce di chiaro mattino è già, infatti, qualcosa dello spirito e della poesia giorgionesca.

Quanto ai due devoti inginocchiati, nessun elemento di storia esterna ci rende possibile la loro identificazione; l'appartenenza della chiesa in cui si trova il dipinto agli Estensi non ci è di aiuto e, del resto, l'opera è ignorata dalle fonti e dalla letteratura artistica.

Circa la datazione, si è già detto che non può cadere dopo il '15. La considerazione poi che nel paesaggio non vi è ancora nessuna traccia della pittura tizianesca portata a Ferrara dal Dosso e riscontrabile nel fondo della pala Suxena del '14, e che anzi il giorgionismo vi appare anche più schietto ed intenso che nella pala del '13, induce ad anticipare ancora la data del nostro dipinto. Mentre nelle cose giovanili già note ('Natività' di Strasburgo pubblicata dal Longhi, aggiunte del Bologna e del Bargellesi), le citazioni giorgionesche si uniscono a quelle che sulla fine del primo decennio andava facendo a Ferrara anche il Mazzolino, qui siamo ancora nell'atmosfera arcaica del Boccaccino e nel lindo naturalismo dell'Ortolano; così da proporre una data a cavallo tra il primo e il secondo decennio.

*Mariangela Novelli*

### *Un altro Battistello.*

Torno anch'io sul Battistello, per una 'Santa Caterina' [tavola 41], vista tempo fa a Firenze e che potrà datarsi intorno al 1620. Non posso dimenticarne il soggetto



candido che alona l'intensità di un vero volto (e che volto!) dove gli occhi non hanno più lacrime, e la luce che ha sfiorato la corona e s'infigge come una spina sulla fronte martoriata, mentre lo stesso veicolo atmosferico par consumare lentamente la tonaca monacale e il tappeto dell'inginocchiatoio.

*Un altro  
Battistello*

Il Caracciolo vi propone un vero e proprio 'specimen' per l'iconografia sacra del suo tempo. Difficile, tuttavia, immaginare che un'interpretazione così irripetibile nella sua potenza potesse prestarsi a divenire un modello di facile divulgazione. Assai meglio si diffuse in quegli anni, della Spagna, un'immagine devozionale della stessa Santa, di profilo e inginocchiata davanti al Crocefisso, che, derivata probabilmente da un modello toscano (e difatti attribuita oltre che all'immancabile Zurbaran anche al toscano naturalizzato in Ispagna Angelo Nardi) fu riprodotta con una frequenza da far invidia ai mezzi meccanici. Così che rimane tuttora assai arduo risalire all'originale dai molti esemplari conosciuti, tra i quali gioverà ricordare i migliori, nella coll. Isabella di Borbone, nella Cattedrale di Valencia, nel Museo di Amiens. Quest'immagine, tanto famosa quanto banale, nell'atto stesso in cui riesce a cristallizzare l'impulso di meditazione religiosa, viene a limitarlo mentalmente per uso di un ceto ristretto.

Alle origini, voglio dire nell'ambito del caravaggismo, codesto impulso fu invece, ogni volta, il frutto di un'adesione umana più integrale. La rassegnazione del 'San Francesco' del Caravaggio ai Cappuccini, la disfatta totale impersonata più tardi dal Merisi nello stesso soggetto noto nell'esemplare di Cremona, accompagnandosi alla qualificazione religiosa, le avevan dato forza e mordente, e verità universale. Più si conosce il Caracciolo, e più ne vien chiaro (come questa 'Santa Caterina' può avvalorare) che, di codesta tematica sacra caravaggesca e del suo messaggio, il pittore napoletano seppe divenire l'erede più diretto; non scostandosi mai dai soggetti religiosi, e dai più tetri, dove l'intensità del contrasto luminoso vada di pari passo con la carica passionale.

*Mina Gregori*

*Due opere di Simone Giorgini nella chiesa romana di Santa Maria della Scala.*

Poco si conosce di Simone Giorgini, uno dei molti secondari che si trovarono ad operare tra la fine del Seicento ed i primi anni del Settecento, in un periodo dominato, nella scultura, dalla personalità preminente del Rusconi, oltre che da quella notevolissima del Legros, nell'ambiente romano, ricco d'opere e di vivi fermenti. Oltre ai due maggiori, altri come il Monnot, il Mazzuoli, l'Ottoni e Angelo de Rossi venivano elaborando con una loro nuova sensibilità i complessi insegnamenti del grande secolo che si estingueva, e ne traevano forme ancora apprezzate in tutta l'Europa, attenta agli svolgimenti dell'ultimo 'barocco', come del primo Settecento romano.

Se anche in tale momento non fu dell'oscuro Giorgini nessun ruolo d'importanza, sarà sempre utile aggiungere alla conoscenza della scultura all'alba del nuovo secolo due opere certo elette e, nella loro modestia, di una garbata dignità di stile, testimonianti la viva partecipazione del Giorgini al gusto contemporaneo. Si tratta delle due figure marmoree di 'San Giuseppe' e 'Santa Teresa', situate sopra le porte fiancheggianti l'altare di Santa Maria della Scala, ai lati del bel ciborio di Carlo Rainaldi. Di esse ho trovato appunto la commissione, in un documento conservato nell'Archivio Doria Pamphilj, che mi è stato concesso di studiare e di pubblicare.

Del nostro scultore dette notizia il Noack nel 1921, nel *Künstler Lexikon* del Thieme-Becker, ricordandone le sole opere citate dalle guide del Titi e del Rufini, cioè una delle quattro 'Virtù' di stucco, la 'Fede', nel grande ambiente di passaggio alla sacrestia di Sant'Ignazio, ed una statua tra quelle che guardano piazza San Pietro; e, come unico riferimento biografico, segnalandone l'ammissione, avvenuta nel 1697, nella Congregazione dei Virtuosi del Pantheon<sup>1</sup>, senza nemmeno tentare, data la scarsità degli elementi, una cronologia, per quanto schematica ed approssimativa.

Lo studioso ignorava d'altronde le due statue di Santa Maria della Scala, mai rammentate nelle antiche descrizioni; e gli sfuggiva la citazione del nome del Giorgini, tra quello di molti altri artisti, segnalata dal Bartolotti nel libro dei Conti per l'altare di Sant'Ignazio al Gesù, nell'Archivio dei Gesuiti<sup>2</sup>. Infatti, per la grande opera di Andrea Pozzo, egli aveva curato il modello di uno degli angeli sopra la nicchia,

reggenti la targa col Nome di Gesù in cristallo di rocca, e precisamente di quello di destra, mentre il modello dell'altro veniva fatto da Giacomo Antonio Lavaggi. I grandi modelli erano sviluppo dei modellini del progetto ligneo, ricavati dai diretti disegni del Pozzo, e serbavano certo, con qualche variata inflessione, il carattere di equivalente plastico di quei disegni; essi dovevano servire di guida all'esecutore in marmo degli angeli stessi, Stefano Monnot<sup>3</sup>. Così, secondo il procedimento abituale dell'epoca, strettamente s'univano in affinità di stile e concordia d'effetti, gli intenti dell'ideatore, in questo caso, oltre che architetto, grande pittore, e dei molti scultori.

Questo lavoro del Giorgini va collocato tra il 1695, data dell'inizio dell'altare, e presumibilmente il 1697, se nel 1698 anche l'opera del Monnot era terminata. E esso dovette figurare nell'excurus della sua attività notoria di scultore, in merito della quale fu accolto tra i Virtuosi del Pantheon, insieme con altri lavori ora ignoti, e con la bella allungata figura della 'Fede' in Sant'Ignazio *[tavola 42]*, anch'essa fatta per un complesso in cui erano all'opera per lo più artisti adibiti in vario modo nell'altare del Gesù. Infatti, nelle altre edicole dell'ambiente in fondo alla navata di sinistra, stanno la 'Speranza' di Giacomo Antonio Lavaggi, la 'Carità' di Francesco Nuvolone, oltre che la 'Religione' di Francesco Rainaldi. Nel corrispondente simile vano di destra le nicchie ospitano le quattro 'Virtù Cardinali', pure di stucco, di Camillo Rusconi, tra le prime opere da lui eseguite dopo la morte del maestro Ferrata e, secondo le parole di Francesco Saverio Baldinucci, 'ordinategli dal P. Pozzo nell'occasione della restaurazione di detta Chiesa'<sup>4</sup>. Subito dopo il 1685 e fino a circa il 1691 il pittore affrescava in Sant'Ignazio la tribuna ed i pennacchi della finta cupola, ed è probabile che entro quegli anni, sotto le sue direttive, venissero eseguite dopo quelle del Rusconi, le figure affidate agli scultori minori, fra le quali sembra emergere, per vigore d'impostazione e morbida fattura, la 'Fede' del Giorgini. E si potrebbe supporre, pur senza prova, che anche in questa figura, come d'altronde i suoi compagni, il nostro si servisse di qualche disegno del Pozzo.

All'inizio del Settecento, sotto il pontificato di Clemente XI, il Giorgini è incaricato di una delle quaranta-quattro statue di travertino, che in quel tempo furono aggiunte, per completare la serie, sui portici di San Pietro<sup>5</sup>; e finalmente del 12 ottobre 1706 è il contratto per i due santi

*Due opere  
del Giorgini*

della chiesa trasteverina della Scala /tavole 43, 44/, commessi dalla Principessa Donna Violante Facchinetti Pamphilj. Il documento è da me trascritto per intero<sup>6</sup>, perché ha un suo interesse, riportando con precisione ed abbondanza di particolari i procedimenti, che dovevano essere usuali, nell'esecuzione dei lavori, ed i rapporti che normalmente intercorrevano tra il committente privato, l'architetto e lo scultore. Proprio per segnalazione dell'architetto della Principessa, Giovanni della Molara, già in precedenza erano stati dati da fare al Giorgini i primi abbozzi, secondo i quali, essendo piaciuti alla gentildonna, lo scultore prendeva allora l'impegno di fare i 'modelli finiti di creta'. Poi egli doveva eseguire, una dopo l'altra, le figure di marmo, a somiglianza perfetta punto per punto con questi modelli, che poi, 'cotti', restavano in proprietà della committente; o variandole solo nel caso di averne avuto licenza. Solo quando l'architetto avesse dato la sua approvazione, Simone sarebbe stato completamente saldato di ogni lavoro e studio e modello, ed in più dell' 'allustratura, et impomiciatura' delle sculture; s'intende che era poi tenuto, senza particolare compenso, ad assistere l'architetto nella loro messa in opera. Nel caso di sua piena soddisfazione, la Principessa Facchinetti prometteva al Giorgini altri quaranta scudi, oltre i centocinquanta pattuiti, come eccezionale gratifica 'a titolo di regalo'. E c'è da credere che egli li ricevesse poi davvero: le graziose statue poggiano in bell'equilibrio e con eleganza sulle porte del coro, l'una e l'altra 'ben ricercata ne suoi panneggiamenti' ed inducono anche il visitatore odierno, ignaro e poco curioso della loro storia, ad una compiaciuta attenzione. È strano soltanto che non siano state annotate in quelle antiche guide che pure ricordano altre opere del nostro; in seguito esse appaiono definite come sculture della scuola del Bernini<sup>7</sup>, con un giudizio vieto e generico, che però è in questo caso in parte scusabile e giustificato.

Infatti il Giorgini sembra qui ancora rifarsi, in certo senso, a motivi berniniani, per via mediata e lontana. Già nel Seicento l'ardente intensità d'espressione di Gianlorenzo era stata smorzata in effetti varii di tono e certo più tiepidi ed esteriori rispetto ai raggiungimenti del maestro; le sue forme spiegate nello spazio, e, specie negli ultimi tempi, rilevate da una luce drammatica, erano state il più delle volte ridotte ad un significato essenzialmente ornamentale, dai suoi esecutori ed epigoni. Ora poi davvero i tempi sono mutati ed il senso di queste ultime derivazioni è del tutto



nuovo e diverso. Poco conta quindi se il viso della Santa ha ancora come prototipo quello di Suor Maria Raggi o della Santa Teresa in estasi, attraverso l'elaborazione del Caffà nella chiesa di Magnanapoli, o se ancora discende dal Raggi il modulo del San Giuseppe. Un San Giuseppe che si volge quasi in un passo di danza, manovrando l'elegante bastone gigliato ed una Santa Teresa pienotta ed improntata di pacifica beatitudine nel porgere il cuore ardente, ripetendo il gesto della 'Fede', non hanno più nulla dell'eroica enfasi dei santi del Seicento, si compongono in posa con una leggiadria, che si vagheggia per sé stessa, e che è già pienamente settecentesca. Eppure queste figurette, che a ben guardare, risultano poi plastiche e quasi poliedriche, sono ancora sentite a tutto tondo, non sono ancora riportate unicamente ad una veduta pittorica, frontale, o racchiuse in un fluido disegno. Il modellato è rotondo e robusto, i panneggi hanno una spessa consistenza e forti chiaroscuri: sono valori questi che legano il Giorgini soprattutto al gusto degli scultori più fedeli alla tradizione berniniana e seicentesca, quali erano ad esempio in quel momento un Ottoni e un Mazzuoli. E sul Giorgini, già operoso con una numerosa schiera di artisti ed artigiani sulle tracce di Andrea Pozzo, dovettero aver peso anche i suggerimenti della pittura contemporanea, come dimostrano le statue di Santa Maria della Scala, arieggianti nell'atteggiamento certe immagini di un Baccio, di un Ludovico Gemignani, di un Trevisani.

Ma ben altre, e ben lontane dal modesto percorso del nostro erano allora le strade maestre della nuova scultura. Il Legros, portando agli estremi, per la pietà dei Gesuiti, l'espressione di una 'romantica' melanconia e di un estenuato misticismo, ed agli estremi, con sensibilità tutta francese, la fattura sfumata e pittorica, trasfigurava il marmo in una prodigiosa trasparenza, in veramente mai visti effetti illusivi e luministici; il Rusconi, rivolto ad un'appassionata ricerca d'antica grandezza e nobiltà, traeva una monumentalità nuova da larghe partiture chiaroscurali, e da una forma unita e sintetica, sebbene vibrante e leggera nel modellato. Il Giorgini mostra d'essere stato toccato dall'esempio dei Francesi e del Legros, almeno per l'elegante composizione e per una certa forbitezza esecutiva in queste sue uniche opere marmoree conosciute; del Rusconi è innegabile che avesse risentito nella 'Fede' in Sant'Ignazio, figura che sia per la vicinanza del Rusconi, sia per la necessità di adeguarsi alla slanciata architettura della nicchia, o sia pure

*Due opere del Giorgini* per la più rapida e libera tecnica dello stucco, risulta più sciolta ed animosa che non le statue posteriori di Santa Maria della Scala.

Antonia Nava Cellini

## NOTE

<sup>1</sup> L'ammissione del Giorgini, insieme con quella del pittore Nicolò Morelli, fu proposta ed accettata, dopo la votazione d'uso, il 10 novembre 1697 e riconfermata il 15 dicembre; altre notizie non si rinvennero nel documento, che è nel Libro IV delle Congregazioni, all'infuori dell'indicazione che erano ambedue 'a tutti cogniti' e che avevano presentato un memoriale firmato. Non so se esso potrà mai trovarsi, insieme con altre precisazioni biografiche, oltre che del luogo di nascita dello scultore, nell'Archivio dei Virtuosi del Pantheon, quando esso verrà definitivamente reso accessibile agli studiosi, per opera del prof. G. R. Ansaldi.

<sup>2</sup> A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII* (Mantova, 1884), pagg. 209-210.

<sup>3</sup> P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Roma (1952), pag. 184. Simone è nominato fra gli scultori in marmo italiani che lavorano all'altare di Sant'Ignazio, insieme con G. B. Giorgino, che compare anche tra gli intagliatori di pietre, come autore del disegno del pavimento, ora scomparso, dinanzi all'altare (pagg. 176, n. 2 e 190).

<sup>4</sup> S. Samek Ludovici, *Le vite di Francesco Saverio Baldinucci, Camillo Rusconi scultor milanese*, 'Archivi d'Italia' (1950), pag. 212. In ambedue gli ambienti ai lati della tribuna di Sant'Ignazio figura lo stemma Boncompagni Ludovisi; l'ambiente di sinistra, benché rechi un'iscrizione del 1722, che ricorda la consacrazione della chiesa, avvenuta il 17 maggio di quell'anno, è ornato di statue di Virtù, nello stesso modo dell'altro: evidentemente si seguì, ed in tempo assai vicino, un'unica idea direttiva che forse si deve ad Andrea Pozzo, come sembra assai credibile anche per la notizia di F. S. Baldinucci. Le Virtù Teologali, specie la Fede, sono ora in scadente stato di conservazione.

<sup>5</sup> Sono le statue sui portici chiusi, che congiungono all'atrio della chiesa gli emicicli del colonnato berniniano, portici che furono terminati e decorati appunto al tempo di Clemente XI. Vedi F. Titi, *Descrizione delle pitture etc.*, Roma (1763), pag. 449; e G. Turcio, *La Basilica di San Pietro*, Firenze (1946), pagg. 56-57. Gli autori di queste figure eminentemente decorative, tre delle quali sono del Théodon, tre dell'Ottoni, son tutti elencati nel Titi ma difficilmente precisabili.

<sup>6</sup> Esprimo qui la mia riconoscenza ai Principi Doria Pamphilj, che me ne hanno data la possibilità. Il documento è nell'Archivio collocato a Scaff. 88, n. 5, int. 10. 'Havendo l'Ill.<sup>ma</sup> et Ecc.<sup>ma</sup> Sig.<sup>ra</sup> Principessa D. Violante Facchinetti Panfilij risoluto fare due statue di marmo per finimento delle due porte laterali al Altare maggiore nella Chiesa di S.<sup>ta</sup> Maria della scala, che entrano nel Coro, e per fare d.<sup>e</sup> statue havendo à contemplatione del Ill.<sup>mo</sup> Sig.<sup>re</sup> Giovanni della Molarà ordinati li modelli al sig.<sup>re</sup> Simone Giorgini scultore, il quale havendone fatto alcuni primi abozzi con sodisfazione di Sua Ecc.<sup>za</sup> ha voluto per ciò patuire con il medemo scultore con le seguenti conditioni cioè prima che d. Sig.<sup>re</sup> Giorgini debba secondo l'abozzi mostrati far dui modelli finiti di creta à sodisfazione di Sua Ecc.<sup>za</sup>, et Ill.<sup>mo</sup> Molarà quali terminati, e fatti cocere dovranno restare appresso sua Sig.<sup>ria</sup> Ill.<sup>ma</sup> uno di d.<sup>ti</sup> modelli rappresentante S.<sup>to</sup> Giuseppe, e l'altro S.<sup>ta</sup> Teresa ambedui in

piedi, e secondo d.<sup>ta</sup> modelli doverà esser fatta intieramente la prima statua di marmo alta palmi 7 prima di cominciare l'altra ben ricercata *Due opere del Giorgini* ne suoi panneggiamenti in tutto corrispondente al modello descritto, e variando da esso senza licenza di d.<sup>do</sup> Ill.<sup>mo</sup> Sig.<sup>re</sup> in tal caso la d.<sup>ta</sup> statua essendo diversa doverà restare à peso di d.<sup>to</sup> Sig.<sup>re</sup> Giorgini senza poter pretendere per d.<sup>ta</sup> statua alcun pagamento perche così pattuito et essendo fatta à piacere potrà allora principiare l'altra secondo l'ordine haverà da d. Ill.<sup>mo</sup> Sig.<sup>re</sup>. Inoltre il d.<sup>to</sup> Sig.<sup>re</sup> Giorgini sarà tenuto rimborsare à Sua Ecc.<sup>za</sup> il prezzo del marmo impiegato in d.<sup>ta</sup> statua quando non servisse perche così pattuito restando in libertà di Sua Ecc.<sup>za</sup> ordinare d.<sup>ta</sup> statua ò statue ad altro scultore, e ciò per patto espresso. Al'incontro d.<sup>ta</sup> Ecc.<sup>ma</sup> Sig.<sup>ra</sup> promette per prezzo di ciaschuna di d.<sup>e</sup> statue al d.<sup>to</sup> Sig.<sup>re</sup> Giorgini scudi cento cinquanta moneta, da farsi d.<sup>e</sup> statue nel marmo dato da Sua Ecc.<sup>za</sup>, nel quale prezzo sarà non solo compreso l'opera della medema statua, ma tutti li modelli, et ogni altro studio, che converrà fare per d.<sup>ta</sup> à compiacimento di d.<sup>to</sup> Ill.<sup>mo</sup> Sig.<sup>re</sup> et ancora s'intende compreso in d.<sup>to</sup> prezzo l'allustratura, et impomiciatura, e tutti li ponti e legnami per esse necessari in far d.<sup>te</sup> statue perche così pattuito.

Di qual prezzo d.<sup>a</sup> Ecc.<sup>ma</sup> Sig.<sup>ra</sup> subito terminato uno delli dui modelli farà pagare à conto di d.<sup>e</sup> statue scudi quindici moneta, e doppo secondo anderà operando in modo che nel fine di ciaschuna statua d.<sup>to</sup> Sig.<sup>re</sup> Giorgini resti creditore di scudi cinquanta moneta, da pagarseli doppo che saranno riconosciute, e rincontrate con li modelli da d.<sup>to</sup> Ill.<sup>mo</sup> Sig.<sup>re</sup> et Architetto di Sua Ecc.<sup>za</sup>. Promette in oltre d.<sup>ta</sup> Ecc.<sup>ma</sup> Sig.<sup>ra</sup> (quando d.<sup>e</sup> statue siano terminate à sodisfazione, e poste in opra che saranno) donare altri scudi quaranta al d.<sup>to</sup> Sig.<sup>re</sup> Giorgini à titolo di regalo ogni volta che l'opera sia riconosciuta come sopra con che però d.<sup>e</sup> Sig.<sup>re</sup> Giorgini sia obligato assistere in persona con un suo giovane quando si metteranno in opra d.<sup>e</sup> statue nella Chiesa come sopra sino al fine senza poter pretendere per tal assistenza alcuna cosa perche così pattuito. Et à quanto di sopra si contiene s'obliga d.<sup>ta</sup> Ecc.<sup>ma</sup> Sig.<sup>ra</sup> Principessa e d.<sup>to</sup> Sig.<sup>re</sup> Simone Giorgini, loro stessi beni et eredi nella più ampla forma della R. C.<sup>a</sup> Apostolica e vogliono che la presente polizza habbia l'istessa forza come se fosse instrumento publico rinunciando à qualsivoglia ecceptione etiam con giuramento. Addì 12 ottobre 1706  
 Simone Giorgini affermo' e obligo  
 a quanto sopra Mano propria.'

7 P. E. Fuscuardi, *Cenni storici sui Conventi dei PP. Carmelitani Scalzi della Provincia Romana*, Roma (1929), pag. 16; tale giudizio si ritrova in alcune guide moderne.

## APPUNTI

*Il nuovo catalogo del Museo Correr.*

Sull'argomento dei cataloghi dei musei ebbe più d'una volta a tornare Roberto Longhi, in questa stessa rivista ('Paragone', nn. 27 e 29), indicando chiaramente (procedendo anche per via di antitesi) ciò che del catalogo di un museo può fare strumento 'di critica vera' ossia 'la più preziosa e illuminante per la consultazione del pubblico'; non senza denunciare lo stato di grave carenza in tal senso palesato dagli istituti d'arte italiani e additarne le eccezioni rarissime (e tanto più per ciò

*Il nuovo ragguardevoli) quali l'esemplare volume dedicato dal Pallucchini alla catalogo del Galleria Estense e il catalogo della Pinacoteca di Cremona redatto dal Museo Correr Puerari.*

Non è a dire che dal 1952 (allor che il Longhi faceva il punto della penosa situazione) lo stato delle cose sia gran che migliorato. Sta di fatto che pochissimi sono ancor oggi i musei italiani a disporre di un catalogo criticamente concepito; che è quanto dire di uno strumento indispensabile agli studi e, per altro verso, tramite prezioso in quel dialogo non sempre agevole (che si vorrebbe tanto più assiduo e frequente) fra il museo e il pubblico vasto dei non specialisti; un pubblico di persone colte, spesso, ma ignare delle cose dell'arte oltre il limite di credibilità. Affatto a proposito tornava dunque, or non è molto, il richiamo di Pietro Zampetti, quando notava che 'il compito dei Direttori dei musei non è solo di conservare, ma anche di far conoscere un patrimonio che resterebbe inerte materia, se non fosse offerto al colloquio degli uomini'.

A questa precisa esigenza civile corrisponde la collezione di cataloghi impresa dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, destinata alla pubblicazione sistematica del patrimonio artistico posseduto dai musei veneti e inaugurata dal catalogo dei dipinti dal XIV al XVI secolo del Correr di Venezia, a cura di Giovanni Mariacher, Direttore del Museo (Giovanni Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia: dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia, Neri Pozza, 1957, in -8°, pp. 298, 245 ill., 'Cataloghi di raccolte d'arte, 1').

Quando, il 1° gennaio 1830, il patrizio Teodoro Correr lasciò alla città di Venezia tutti i suoi beni di fortuna, costituendo il nucleo primo, essenziale, del museo che da lui prese nome, la quadreria contava già non pochi pezzi di qualità altissima, oggi universalmente noti: non è chi non conosca, di quella raccolta iniziale, l'Antonello da Messina, i tre Giambellino, i due Carpacci, molti dei primitivi; e, per uscire di passata dai tre secoli considerati nel catalogo, il ricchissimo, impareggiabile gruppo delle tele di Pietro Longhi; oltre al 'Ridotto' e al 'Parlatorio'. Fu la casa dello stesso Correr a San Zan Degolà la prima sede delle raccolte. Incrementi anche cospicui condizionarono successive sistemazioni: nel prossimo Fondaco dei Turchi e quindi nelle Procuratie Nuove di San Marco; segnando il volgere della vita del Museo. Di che dà informazione esauriente la notizia storica dal Mariacher premessa al catalogo vero e proprio. Il quale comprende tutti i duecentoventi dipinti del Museo dei tre secoli considerati, disposti in ordine alfabetico di autore (non vi trovano posto le opere di pittori fiamminghi, olandesi, tedeschi, che saranno oggetto di un altro catalogo; e lo stesso dicasi per i dipinti del Seicento e del Settecento, per la maggior parte esposti a Ca' Rezzonico; e dell'Ottocento, ospitati nella Galleria d'arte moderna, a Ca' Pesaro).

Di ciascun'opera è dato il soggetto, il numero d'inventario, le note tecniche, le referenze bibliografiche e fotografiche; i più notevoli contributi sono discussi in una scheda critica, che fa il punto anche della storia esterna del quadro. Ogni scheda è accompagnata dalla documentazione fotografica. Un catalogo, dunque, strutturato secondo il metodo scientifico più aggiornato; nel quale rientrano gli elenchi bibliografici e inventariali e gli indici che lo corredano.

Una revisione critica della materia, ricchissima, che il catalogo offre, non è nel nostro proposito. Sia consentito piuttosto rilevare, come dalla sua lettura traspaia con frequenza non comune la presenza di una vita attiva del Museo; di una operosità che ha dato e dà giornalmente frutti preziosi. Quante sono le opere male o punto leggibili per il passato (un passato che si continua fino a dieci, quattro, due anni or sono) in

seguito a guasti e ridipinture che ne falsavano la fisionomia, sovente in misura assai grave; e perciò non godibili appieno o erroneamente attribuite; o niente affatto considerate e non mai esposte, sepolte nel buio (altra volta inaccessibile) dei depositi? Dipinti tratti alla luce dall'intelligente attività museografica del Mariacher, che ne ha diretto le difficili, spesso delicatissime, opere di restauro. L'aver sottoposto a rigorosa revisione l'intero materiale del Museo (di cui è data ora pubblicazione integrale: né occorre spendere parola per sottolineare l'importanza di questo fatto, in ordine agli studi e a quella più completa e cordiale conoscenza fra museo e pubblico, di cui si diceva) ha consentito al Mariacher di proporre a una lettura critica, in molti casi solo ora possibile, opere di vivace interesse, problematicamente attive, talora di notevole qualità. Il restauro, in altri casi, ha reso più agevole la consultazione dell'opera, offrendo spesso il destro a conclusioni assai probanti. Bastino pochi esempi, ad apertura di libro.

Una novità genuina è quella proposta dal 'San Giovanni Battista', n. 584, attribuito dubitativamente a Paolo Veneziano e certo del suo tempo: un frammento di alta qualità, proveniente forse da San Pietro di Castello, affatto ignoto (perché illeggibile) fino al restauro, che ne ha rivelato, fra l'altro, il colore del mantello, svariante in un singolare cangiantismo da rosso a verde cupo. E, per tenersi al Trecento, la recente pulitura ha confermato l'attribuzione a Jacobello di Bonomo dei due frammenti di polittico con 'San Giovanni Battista e San Paolo', n. 3, e 'San Pietro e Sant'Andrea', n. 4, già illuminatamente proposta dal Pallucchini, sulla base della prossimità al polittico (firmato e datato 1385) di Sant'Arcangelo di Romagna: per l'incidenza plastica che dal segno si trasmette all'inguainata figura da esso determinata, sempre allungata oltre il vero, come in visuale rialzata (e giova rammentare che fu integrando le tavole del Correr con il 'Sant'Agostino' del Museo Civico di Pavia, che il Pallucchini pervenne a identificare la personalità di Jacobello con quella del Maestro di Arquà, sigillando e mettendo a fuoco il disegno tracciato dal Bologna, là dove notava, dei due frammenti del Correr, la 'fioritura intrigata, tardo gotica', in che si atteggia 'la dolce sensibilità del tessuto pittorico').

Per il Quattrocento, se un vero ricupero è quello della faccia con 'San Cosma' della tavoletta attribuita a Stefano da Verona, nn. 503, 504, più netto suona l'accento micheliniano nel dritto, nelle fluide cadenze lineari degli 'Angeli musicanti', 'eleganze nutrite di succhi e fiori lombardi' ad una tenerezza sottilmente patetica. Per la 'fluidità di contorno flessibile ma non disossato, la linea tenera e pur veloce, l'immaginazione di steli vividi' così felicemente avvertite dal Longhi, il richiamo a Michelino da Besozzo appare irresistibile; e segnatamente con alcuni fogli del Pietro da Castelletto, Ms. Lat. 5888 della Biblioteca Nazionale di Parigi, il confronto sembra farsi stringente.

Non discosto per temperatura di spirito, un inedito dei più affascinanti è la 'Madonna col Bimbo nel giardino', n. 2193; signora di un mondo di serra profumato d'intimità, limitato dal breve muro scolpito come un avorio al praticello fiorito, misurato sulla dimensione dei coniglietti bianchi che vi zigano e rodono l'erba; per la quale è del tutto convincente l'iscrizione a Donato Bragadin, suggerita da Roberto Longhi; potendosi chiamare a confronto, ove occorra, la 'Madonna dell'Umiltà' del trittico firmato del Metropolitan di New York, n. 37.160.2.

Un problema di acuto interesse è riproposto dalla piccola 'Madonna adorante il Bambino', n. 235, una pagina seducente della cultura veneta pierfrancescana, dichiarata dal 'modulo egizio di pallido avorio' del



*Il nuovo catalogo del Museo Correr* volto della Vergine: a dirla col Longhi, 'incunabolo di Piero trascritto da un fedelissimo amanuense pochi anni dopo il 1450'.

Per quel che è del Carpaccio, si veda il felice ripristino del 'San Sebastiano', n. 2178, e, più, del 'San Pietro Martire', n. 2179, liberato dall'impaccio delle ridipinture in un movimento ritmico sottilmente 'puntato', tale da dichiarare più palesemente l'affinità con la figura di Santo Stefano nella 'Predica a Gerusalemme', n. 1211 del Louvre, che la calibrata caduta di pieghe della tunica bianca dice assai prossima al tempo dei due 'Santi' del Correr: il 1514; a dar credito, come par giusto, all'iscrizione che si legge nel 'San Sebastiano'. Del resto, è la migliorata condizione di leggibilità a far più aperta ed esultante la *revanche* del Carpaccio sul Lotto. Diciamo del 'Ritratto di giovane con berretto rosso', n. 48; ritratto stupendo, in cui pur 'nulla c'è di Ferrara', giusta l'avviso autorevole di Roberto Longhi: ad onta della vecchia ascrizione, rimontante alla mostra del '33.

Chiari accenti carpacceschi sono ora anche ravvisabili (come indica l'Arslan) nella tavola con una 'Scena di giudizio', n. 8, ascritta alla bottega di Lazzaro Bastiani. Per il Bastiani (in prima persona), una conferma giunge a proposito della 'Madonna con Bambino e Annunciazione', n. 355, già riconosciutagli dal Berenson e dalla Collobi; specialmente significante del tardo atteggiamento formale dell'artista, per il modulo alvisiano, anticipato dalla 'Madonna col Battista e Santa Dorotea', già nella Coll. Chalandon di Parcieux (Lyons). Mentre, dopo la pulitura, non persuade più (ha ragione il Mariacher) l'attribuzione a lui della 'Madonna col Bambino', n. 372. Luogò a dubbi danno anche le due tavole con 'San Martino di Tours', n. 353, e 'San Girolamo', n. 354, a mio avviso accostabili forse a Quirizio da Murano, come volle il Van Marle (a che non par contraddire certo accento squarconesco, avvertibile specie nella seconda); sembrando, soprattutto, convincente il rapporto con il 'Cristo in trono comunicante', firmato, n. 659 delle Gallerie di Venezia. E, avanti di lasciare i Muranesi, si riveda il 'Sant'Antonio da Padova', n. 22, di Alvise Vivarini, che dalla pulitura ebbe restituite proporzioni e incisività.

A tutt'altro ambiente, e con lo scarto di quasi un cinquantennio, conduce la 'Visione di San Girolamo', n. 75, che si ritiene ora possibile aggiudicare a Francesco da Santacroce, anche sulla scorta del confronto col 'Battesimo di Cristo', n. 59, la cui ascrizione al pittore fu confermata dal Fiocco.

Il catalogo, sia detto per finire, esce occasionalmente dai termini cronologici assunti, per considerare le opere di pittori greco-veneti (al Correr conservate in buon numero) anche dei secoli XVII e XVIII. Ma il meglio della produzione di codesti pittori va ricercato nel Cinquecento, come il Mariacher stesso ebbe agio di sperimentare. Si tratta di opere di sottile interesse culturale; in più d'un caso (nn. 255, 1288, 641, 2192) illuminanti di luce nitidissima, come vide il Pallucchini, gli inizi pregnanti di Domenico Theotocopuli.

*Giuseppe Maria Pilo*



1 - Taddeo Gaddi: 'La commissione dell'Eterno per le sventure di Giobbe'

Pisa, Camposanto



2 - Taddeo Gaddi: 'Le sventure di Giobbe'

Pisa, Camposanto



3 - Maso: 'Storia di Eraclio' (particolare)

Pistoja, San Francesco





4 - Maso: i tre pezzi del tabernacolo della Cintola



Chantilly, Berlino, Budapest





5 - Maso: *'Incoronazione della Vergine'*

Altenburg, Galleria

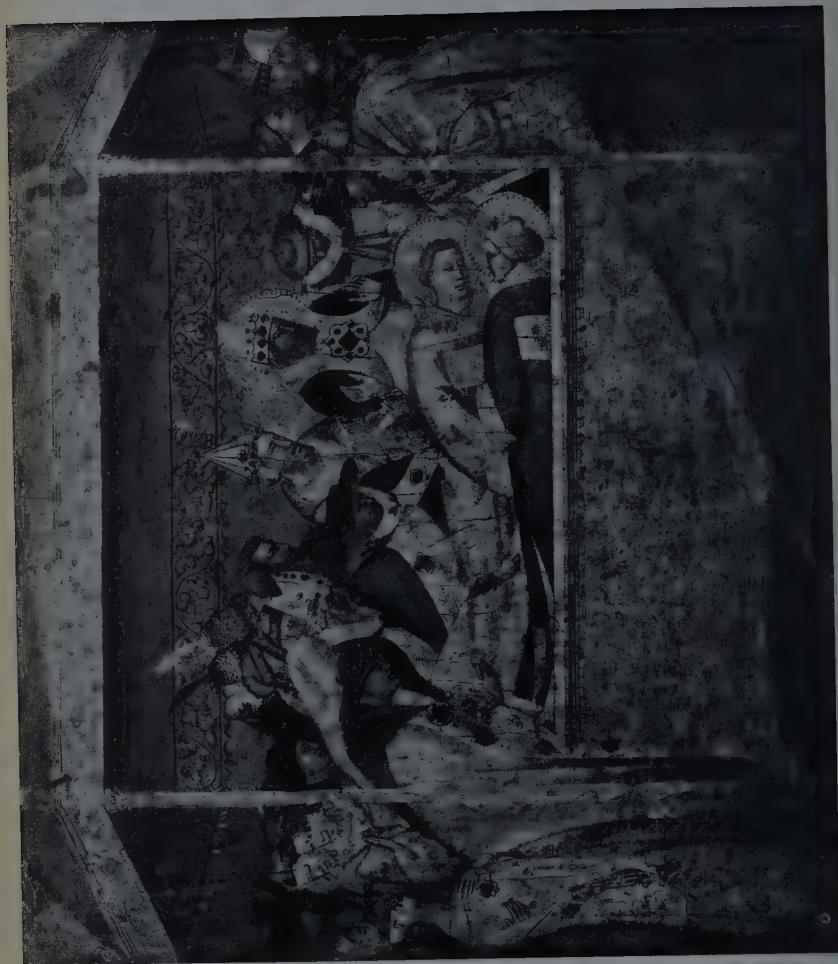


6 - da Maso: trittico di Madonna e Santi

Bayonne, Museo Bonnat



7 - da Maso: trittico di Madonna, angeli e santi



8 - B. Daddi: 'Sepoltura di Santo Stefano e San Lorenzo'

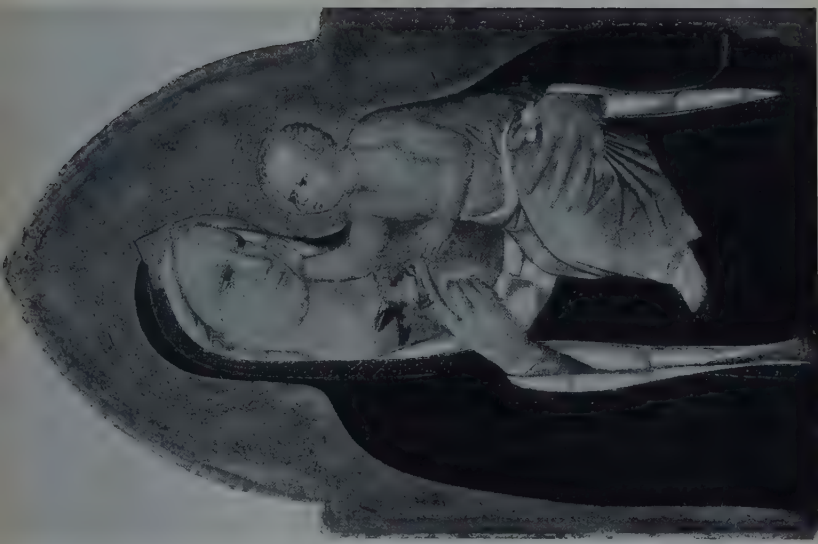
Roma, Galleria Vaticana





9 a - B. Daddi: 'Madonna'

Firenze, racc. Berenson



9 b - Puccio di Simone: 'Madonna'

coll. privata







11 a - da Maso: 'Scene della Passione'

Roma, Pinnacolea Vaticana



11 b - Puccio di Simone: 'Scene della Passione'



Musei di Berlino e di Copenhagen



12 a - Puccio di Simone: 'Madonna' del  
1354 Washington, Nat. Gallery



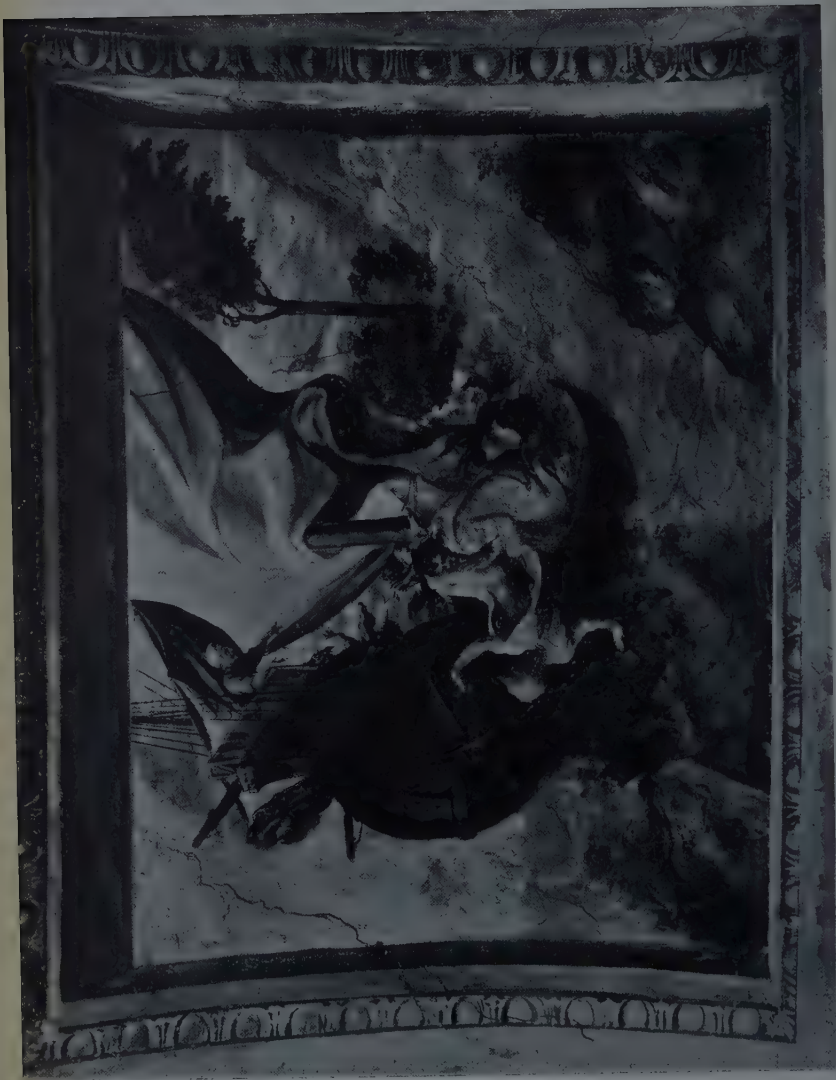
12 b - Giovanni da Milano: 'Madonna'  
Prato, Galleria



13 - Andrea Orcagna: 'Madonna'

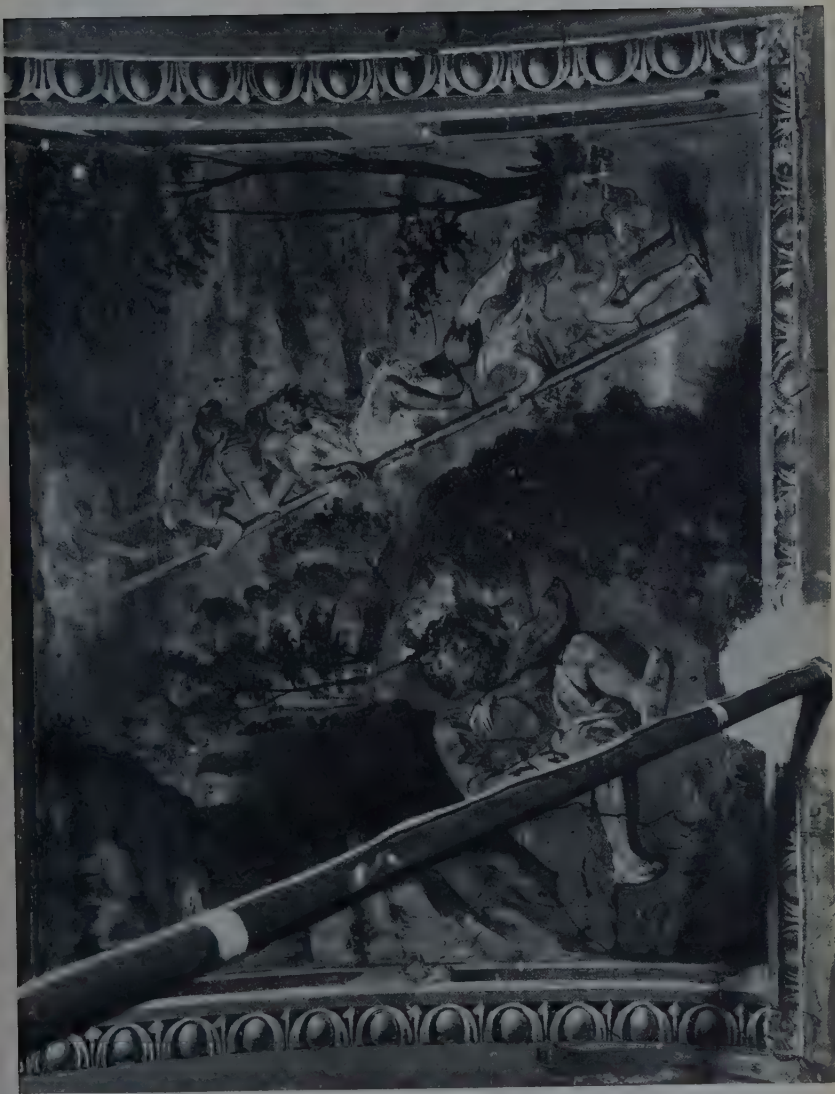
*collezione privata*





14 - M. Anselmi: 'Giona precipitata nelle fauci della balena'





15 - M. Anselmi: 'Sogno di Giacobbe'





17 - M. Anselmi: 'Adorazione del serpente di bronzo'

Parma, Collegio Maria Luigia



18 a, b - M. Anselmi: 'Apostoli'



Parma, Collegio Maria Luigia





19 - M. Anselmi: 'Apostolo'

Parma, Collegio Maria Luigia









22 - Caravaggio: 'Solome, la fantesca e il manigoldo con la testa del Battista'

coll. privata svizzera

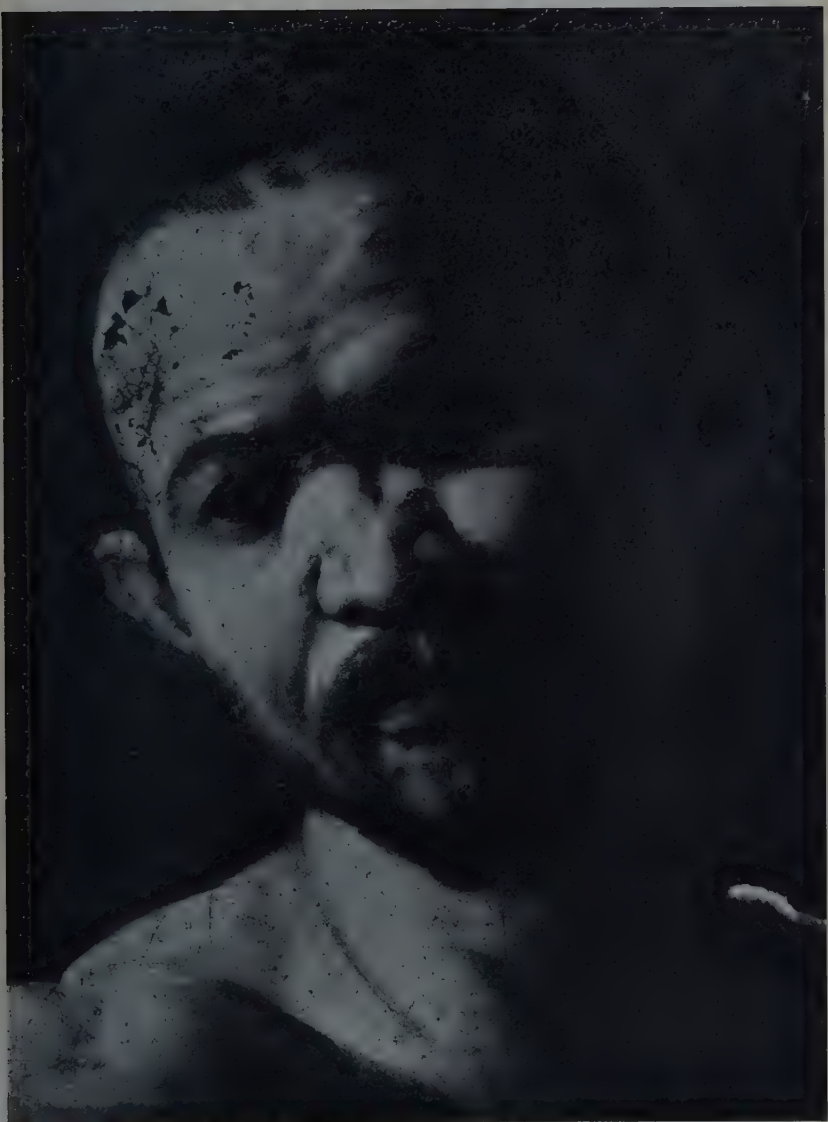


23 - Caravaggio: 'Teste di Salome e della fantasia' (particolare)



24 - Caravaggio: il manigoldo della 'Salome'





25 - Caravaggio: particolare del manigoldo



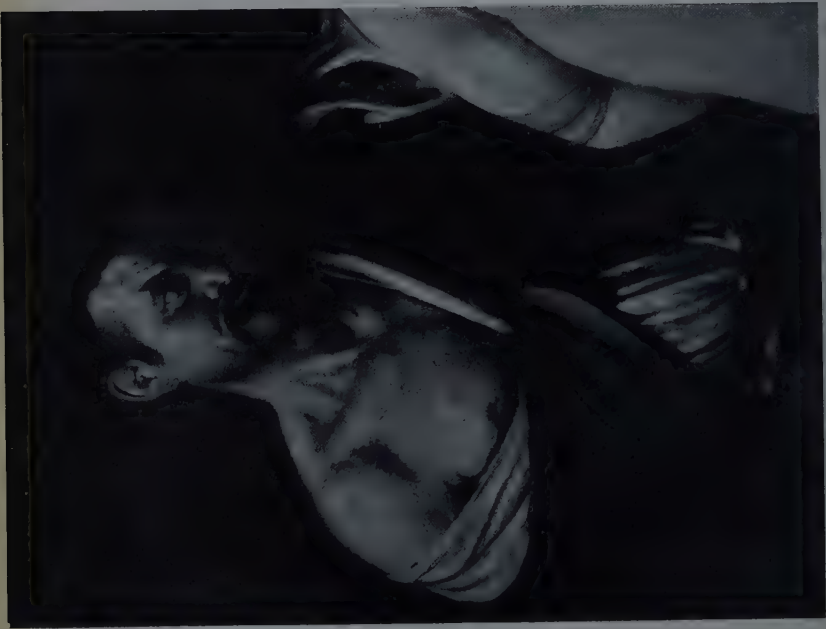
26 - Caravaggio: *'la testa del Battista'*



27 a - Caravaggio: 'la testa della Madonna del Rosario'  
Vienna, Galleria



27 b - Caravaggio: 'la testa della Salome'



28 a - Caravaggio: *Manigoldo della 'Flagellazione'*  
Napoli, San, Domenico Maggiore



28 b - Caravaggio: *Manigoldo della Salome'*



29 a - il braccio del manigoldo della 'Salome'



29 b - Caravaggio: il braccio del 'Davide'





30 a - F. Zugno: 'Discesa dello Spirito Santo'

Venezia, Gesuati



30 b - F. Zugno: 'Samaritana al pozzo'

Venezia, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista



31 - F. Zugno: 'La Magnanimità di Scipione'

Venezia, Palazzo Labia



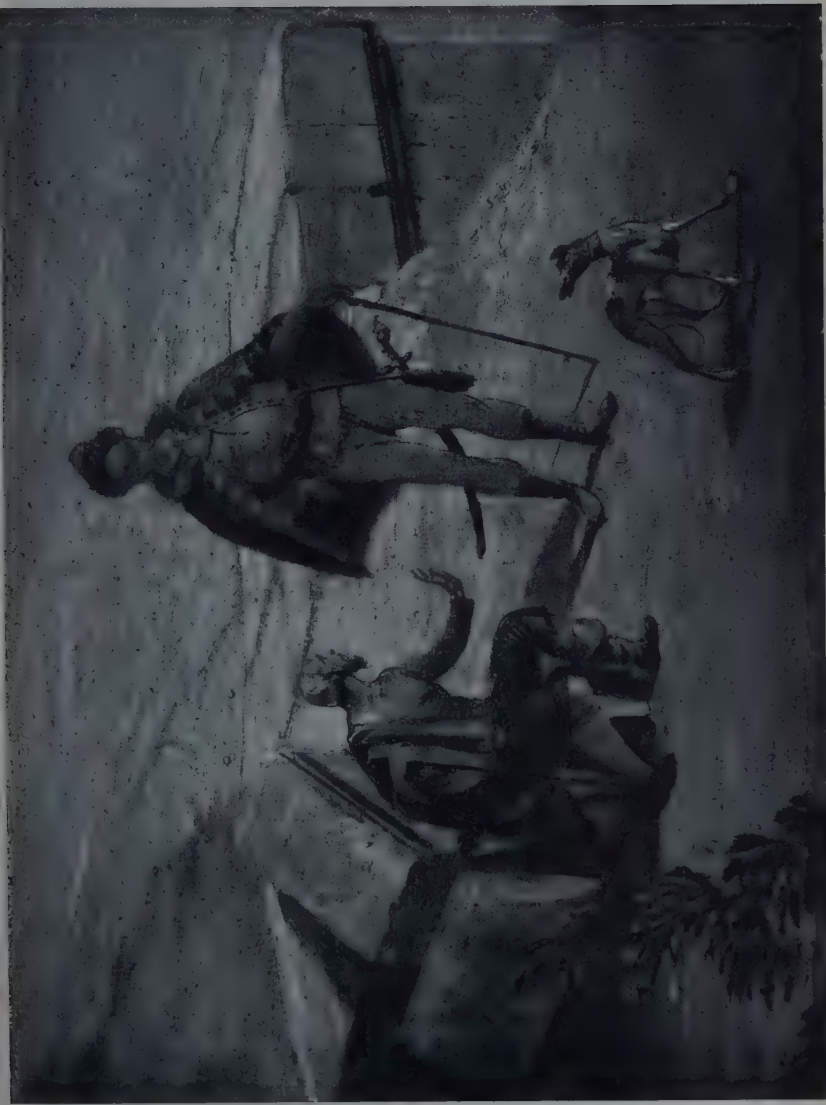
32 - F. Zugno: *'La presentazione dei Gracchi'*

Venezia, Palazzo Labia









35 - F. Zugno: 'Veduta di fantasia' (part.)



36 a - F. Zugno: 'Veduta di fantasia' (part.)

. già a Venezia, Palazzo Giovanelli



36 b - F. Zugno: 'Veduta di fantasia' (part.)

già a Venezia, Palazzo Giovanelli





38 a, b - Bonifacio Bembo: iniziali di un 'Salterio'.



Rimini. Biblioteca Gambalunga



Domine defensor uite me



llum.

Quoniam  
natio  
mea: q

Domine protector uite  
meo. Dum appropi  
necentes: ut cedant cano  
Qui tribulant me iuni  
infiamati sunt et cecider  
sistant. refugium me cast

unsi. Erorac. psalmus



cat bonum. O cus t  
xur sup filios hominu:  
est intelligens aut requ  
O mnes declinaverun  
est





40 - Garofalo: 'Madonna con Santi e donatori'

Valcesura (Ferrara), Santa Margherita



41 - Battistello: 'Santa Caterina da Siena'

*collezione privata*





43 - Simone Giorgini: 'San Giuseppe'

Roma, Santa Maria della Scala



44 - Simone Giorgini: 'Santa Teresa'

Roma, Santa Maria della Scala



L'Istituto per la Collaborazione Culturale e la Casa editrice G. C. Sansoni S.p.A. che ne ha curato la parte editoriale sotto gli auspici della Fondazione Giorgio Cini, presentano la

## ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL'ARTE

15 volumi formato mm. 296 × 220 rilegati in tela,  
15.000 colonne di testo, 5.600 tavole in nero fuori testo,  
1.400 tavole a colori.

Volume I - Aalto - Asia Anteriore Antica; Volume II - Asia Centrale - Brunelleschi; Volume III - Buddismo - Cosmografia e Cartografia; Volume IV - Cossa-Escatologia; Volume V - Eschimesi e Paleosiberiane culture - Germania; Volume VI - Ghana - Gruenewald; Volume VII - Guardi - Ispano-Romani centri; Volume VIII - Israele - Mercato dell'arte; Volume IX - Meso-americana protostoria - Norvegia; Volume X - Nubiani centri - Preromanico Medioevo; Volume XI - Primitivismo - Romanico; Volume XII - Romanismo - Steppe culture; Volume XIII - Storiche figurezioni - Tintoretto; Volume XIV - Tipologia - Zurbaran; Volume XV - Indici.

### *Condizioni di vendita*

- |            |  |
|------------|--|
| L. 260.000 | pagabili anticipatamente all'atto dell'impegno di acquisto dell'opera.                               |
| L. 285.000 | pagabili in ragione di L. 19.000 alla consegna di ciascun volume oppure a rate mensili di L. 10.000. |
| L. 300.000 | pagabili a rate mensili di L. 5.000.   |

*L'Enciclopedia Universale dell'Arte* può essere acquistata presso tutte le principali librerie italiane e, per la vendita rateale, presso le Agenzie provinciali della Unione Editoriale S.p.A., Roma, Lungotevere A. da Brescia, 15 - che ne ha l'esclusività per l'Italia.

# Biblioteca di Paragone

*Poesia, Narrativa, Critica*

---

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie. Premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.*

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra, romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo.*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo.*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie.*

ALESSANDRO PARRONCHI - *Artisti toscani del primo Novecento.*

---

SANSONI FIRENZE